L'EDUCATION MUSICALE



N° 373
Décembre 1990
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	290 F	350 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	320 F	385 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	75 F PORT INCLUS	90 F 12 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1990

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

46e Année DÉCEMBRE 1990 n° 373

SOMMAIRE

Continuité pédagogique, mon beau souci !

Afin de lutter contre le "ridicule émiettement" de l'emploi du temps de nos chères têtes blondes, que pensez-vous qu'auront trouvé, cette fois, nos excellents techno-gribouillo-stratèges de la Commission des programmes du ministère de l'Education nationale ?

Le regroupement en un seul trimestre ("Pas moins de trois heures par semaine pour quelque discipline que ce soit !") de l'ensemble des heures allouées à l'Education musicale.

Amour, Marquise, yeux, beaux, mourir, font, vos, me, d'

Francis COUSTÉ

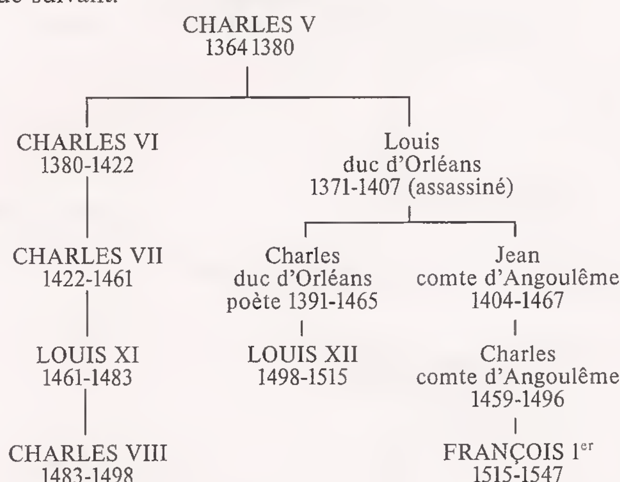
N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

RONDE DES PASTOUREAUX A NOËL

Miniature des Heures de Charles d'Angoulême. BN

La lecture et l'interprétation de cette miniature est à la fois riche et complexe. Cette belle peinture gothique exécutée à la fin du XV[e] siècle illustre un livre d'heures réalisé pour Charles d'Angoulême, père du roi François 1[er]. Nous sommes là dans la famille royale française, et le plus commode pour s'y repérer est de se reporter à l'arbre généalogique suivant.



NB. Pour les rois de France, en majuscules, les dates sont celles du règne.

Le peintre gothique, inconnu, est bien contemporain des débuts de la Renaissance : les proportions et la perspective sont presque entièrement respectées.

A première vue, il s'agit bien d'une ronde de pastoureaux (bergers) à Noël. L'essentiel de la scène représente trois couples dansant autour d'un arbre, au son d'une cornemuse. Le motif de cette liesse est indiqué par les deux personnages au milieu à droite montrant l'ange qui surmonte la scène, annonçant au monde : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis* [Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes objets de sa complaisance (1)].

Cette acclamation évangélique fait référence à Luc II, 8-14 :

Il y avait dans la même région des bergers qui vivaient aux champs et gardaient leurs troupeaux durant les veilles de la nuit. L'Ange du Seigneur se tint près d'eux et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté ; et ils furent saisis d'une grande crainte. Mais l'ange leur dit : *Soyez sans crainte, car voici que je vous annonce une grande joie, qui sera celle de tout le peuple : aujourd'hui vous est né un Sauveur, qui est le Christ Seigneur* (2) *dans la ville de David* (3). *Et ceci vous servira de signe : vous trouverez un nouveau-né enveloppé de langes et couché dans une crèche.* Et soudain se joignit à l'ange une troupe nombreuse de l'armée céleste qui louait Dieu en disant : *Gloire à Dieu au plus haut des cieux...* (4).

Cette brève apparition des anges est aussi tout un symbole : c'est aux humbles bergers, aux pauvres, aux petits, qu'il appartient de proclamer l'Evangile (la Bonne Nouvelle).

Tel semble bien être le sens de l'enluminure, ou du moins le sens littéral. Car la scène représentée n'évoque vraiment pas Noël ! A Noël il fait froid, les champs sont gelés, les hommes se reposent du travail de la terre en se chauffant devant l'âtre tandis que la femme file ou tisse. Que font ces danseurs dehors dans une nature riante ? Et les moutons, et les chiens, qui devraient être à l'abri, au chaud ? Et pourquoi l'arbre central, en fleurs, est-il si grand ?

Tout cela évoque davantage le printemps et les réjouissances de l'arbre de mai dressé dans les campagnes en l'honneur du bailli ou du seigneur ; la fin du XV[e] s. voit justement se reconstituer la seigneurie. On a tout à fait l'illustration d'un monde nouveau qui a frappé les contemporains, après le renversement de la conjoncture, vers 1440-1450. Le temps des malheurs, de la guerre, de la peste, est bien fini. Les campagnes se repeuplent ; les villages sont reconstruits, les terres reconquises ; la production augmente. La famille nucléaire se développe ; mieux nourris, sous un ciel plus clément, les hommes voient leurs bébés vivre et atteindre l'âge adulte. Ce renouveau démographique est sensible dès 1450-1460.

On comprend donc la joie des pastoureaux dans une campagne de nouveau pleine. Mais la ville n'est pas loin, on l'aperçoit d'ailleurs sur l'enluminure, signe aussi que les relations entre ville et campagne se développent. Les bergers célèbrent cette époque de renouveau par une danse animée et débridée, contrastant avec les danses sages et un peu guindées des aristocrates citadins ; *La jeunesse alors faisait son devoir de treppir et mener le grand galop* (5).

Philippe ZWANG

---

(1) Traduction de la Bible de Jérusalem, éd. du Cerf, Paris, 1986, p. 1484. On sait que la traduction courante *"paix sur la terre aux hommes de bonne volonté"*, fondée sur le latin de la Vulgate, est erronée car le mot grec a été mal interprété. Une autre leçon des manuscrits est très improbable : *"paix sur la terre et bienveillance divine chez les hommes"*.

(2) Jésus est donc bien le Messie (hébreu) ou Christ (grec) c'est-à-dire l'oint de Dieu. Il est aussi le Seigneur, titre réservé à Dieu (L'Eternel) dans l'Ancien testament. Ainsi naît une nouvelle ère, celle du Christ.

(3) Il s'agit de Bethléem, en Judée. On sait que Joseph, issu de la Maison de David, avait quitté Nazareth, en Galilée, et s'était rendu à Bethléem, sa ville, avec Marie, enceinte de Jésus, pour se faire recenser. Ce recensement, à but fiscal, eut lieu vers 8-6 avant J.C. Contrairement aux calculs erronés du moine Denis le Petit (VI[e] s.), Jésus est donc né vers 6 avant l'ère chrétienne. Lapsus d'élève à éviter : Jésus est né six ans avant sa naissance !

(4) Traduction, *ibidem*.

(5) Noël du Fail, *Propos rustiques*, parution en 1548. L'auteur y met en scène deux sexagénaires qui évoquent le bon vieux temps de leur jeunesse.

Baccalauréat A3 : session juin 90

SUJETS ET CORRIGÉS

par **Jean-Marie THIL**

A - COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE

Le sujet porte sur le premier air de la **Cantate BWV 51, "Jauchzet Gott in allen Landen"** de **J.S. Bach**, éd. Eulenburg n° 1038, p. 1 à 8.

La formulation des questions aborde les 4 notions classiquement proposées aux candidats : relevé thématique, structure de l'extrait, particularités de la partition (cette fois avec 2 questions) et connaissance d'une œuvre similaire. Toutes ces notions, conformes à l'esprit et au contenu des programmes, sont à la portée de tout candidat sérieusement préparé. On saura en outre apprécier le fait qu'une traduction du texte ait été fournie avec les sujets :

Acclamez le Seigneur en tous lieux !
Que toutes les créatures du Ciel et de la Terre
Fassent resplendir Sa gloire.
Nous nous préparons également à rendre grâce au Seigneur,
Lui qui ne nous a jamais abandonnés
Sur la croix et dans la détresse.
Acclamez le Seigneur en tous lieux – Acclamez...

Voici tout d'abord quelques remarques d'ensemble qui, bien qu'allant de soi, concernent des maladresses qui ternissent la qualité des copies.

1. Toujours **repérer** toute citation (page, mesure, instruments) car toute négligence sur ce point rend une copie incorrigeable.

2. Tout usage de lettres (thème A, partie B, etc...) doit être expliqué, défini et repéré clairement ; puis, être réutilisé de la même manière à travers tout le devoir, et enfin être réutilisé dans l'ensemble du devoir à chaque citation de ce thème ou de cette partie.

3. Lire et relire le sujet, en particulier **après** avoir achevé une question sur sa copie, afin d'être sûr de n'avoir rien oublié, surtout lorsque plusieurs notions sont sollicitées dans la même question, et afin de veiller à ne pas déborder du sujet posé, en particulier lorsque ces débords sont l'objet d'autres questions.

4. Lorsqu'une même notion sert aux réponses de plusieurs questions différentes, il n'est pas inutile de la reprendre dans chaque réponse afin d'éviter toute suspicion.

5. Pour les cordes, parler "des violons 1" ou du "pupitre des premiers violons", et non "du violon 1".

6. Enfin, éviter l'expression "la soprano", de connotation péjorative.

1ère question : Relevez les différents thèmes et précisez leurs caractéristiques, notamment la tonalité et l'orchestration lors de leur première apparition.

Tout d'abord quelques remarques concernant le libellé du sujet :

1. Cette question se limite à un relevé thématique : il convient donc de ne parler que des thèmes, à l'exclusion de notions telles que structure, style, écriture, etc..., d'autant qu'elles sont l'objet d'autres questions.

2. "Relevé thématique" ne suppose nullement l'établissement d'un catalogue de toutes les apparitions d'un même thème, mais, comme le sujet l'énonce explicitement, de citer chaque thème une fois, tel qu'il se présente à sa première apparition (et sans oublier de le repérer).

3. Le terme "caractéristiques" ne saurait être confondu avec "caractère" (ce dernier ne faisant souvent qu'en découler). Il convient d'analyser techniquement un thème, sur tous les plans (mélodique, rythmique, écriture, phrasé, nuances, tempo, accompagnement, timbres, tonalité, etc...) afin d'expliquer, au moyen de la terminologie adéquate, les raisons de l'effet qu'il suscite sur l'auditeur.

4. Ne pas oublier "la tonalité de la première apparition", d'autant que le mode constitue souvent une

"caractéristique" décisive, et que ces tonalités constitueront la base des "étapes tonales" de la question suivante.

5. De même, ne pas oublier "l'orchestration de la première apparition", car elle exalte très souvent les "caractéristiques" essentielles et peut ainsi guider le candidat dans la recherche de celles-ci ; sans compter qu'elle constitue, en elle-même, une "caractéristique".

Voci un corrigé-type de cette première question :

La partie de chant, essentielle dans une cantate, ne révèle ici aucun retour de phrase mais semble, à tout moment, s'adapter au texte pour l'illustrer, selon un principe, fréquent chez Bach, connu sous le terme de figuralisme. La notion de thème paraît donc un peu floue et incertaine, même s'il reste malgré tout possible de relever ici deux idées thématiques distinctes.

La première, mes. 9 sq., en Do Majeur, extériorise le sens jubilatoire du premier verset du texte : "Acclamez le Seigneur en tous lieux". Elle débute donc par un élan franchement ascendant, de façon ondoyante, illuminée par le mode majeur, affirmée par un départ sur la tonique (do), dynamisée par une métrique binaire, épanchée par des mélismes fréquents et parfois fort longs, le tout dans un tempo vif et une tessiture aigüe dont l'éclat se voit accentué par la trompette.

1er thème vocal, mes 9:

Jauch— — — — — — — — — — — — — zet,

jauch- - - -zet Gott in all-en Landen,

La seconde, mes. 39 sq. après le point d'orgue, semble contraster avec la première. Proposée en mineur, dans la tonalité relative (la mineur), elle débute presque à la manière d'un récitatif avec un accompagnement limité au seul continuo, une écriture quasi syllabique, de fréquents mouvyments conjoints et des élans beaucoup plus retenus. Bach crée ainsi une atmosphère plus méditative et intériorisée, propre à favoriser l'intelligibilité du texte. Toutefois, sans doute pour ne pas s'écarter de façon trop résolue de l'idée de départ, les mélismes et la trompette peuvent réapparaître comme aux mesures 42 à 44 par exemple.

2e thème vocal, mes 39:

Was der Him-mel und die Welt,

Enfin, l'introduction d'orchestre (jusqu'au premier temps de la mes. 9) constitue un thème à part entière car, bien que n'affectant jamais la partie de chant, il ne cesse de réapparaître, sous forme complète ou tronquée, faisant tour-à-tour office d'introduction, d'interlude, de postlude ou d'accompagnement. A sa première apparition, il a pour but d'annoncer la jubilation du premier thème, d'où sa proposition en Do Majeur, tonalité du dit thème, confiée à une trompette associée aux premiers violons. Il débute avec une franche dynamique due au rythme dactyle (1) du premier temps, aux notes répétées sur un arpège descendant puis ascendant de l'accord de tonique, et à l'homophonie absolue de toute la première mesure. Puis, (mes. 2 sq.) des fragments de gammes, ascendante (do à sol, mes. 2 sur les parties fortes des temps) ou descendante (sol à do, fin mes. 4 et début mes. 5) alternent avec de joyeuses et tournoyantes broderies (mes. 3, mes. 5) ou avec des pédales de dominante sol) enjolivées par un trille (trompette, mes. 7 à 9) ou des répétitions précipitées de notes (mes. 2). D'où une accumulation de notions diverses (2) qui semblent suggérer un sentiment de plénitude dans l'expression de la jubilation, sentiment accentué par la claire tonalité majeure de do, la métrique binaire, l'accumulation de doubles-croches et le tempo franchement vif. Enfin, la découpe en deux parties (mes. 1 à 5, mes. 6 à 9), s'achevant toutes deux sur une affirmative cadence parfaite, suggère un caractère plus insistant de l'expression tout en offrant une panoplie élargie d'éléments à exploiter dans la suite de l'aria.

Thème d'introduction orchestrale:

(1) Rythme dactyle : une longue suivie de deux brèves ; soit l'inverse du rythme anapestique. Ainsi, la formule croche – deux doubles croches du premier temps constitue un exemple typique de rythme dactyle.

(2) Il s'agit là d'un véritable concept baroque qui consiste à enchaîner, dans un même thème, des caractéristiques nombreuses et diverses, à seule fin d'enrichir un discours qui se veut indéfectiblement monothématique.

2e question : En considérant les différentes étapes tonales de cet Aria, indiquez le plan d'ensemble et nommez la forme qu'il illustre.

Là encore, quelques conseils et remarques préliminaires :

1. Cette question évoque exclusivement la structure ; elle exclut donc toute autre considération (caractère, style, écriture, orchestration, etc...) qui sont l'objet d'autres questions et quis constitueraient ici un hors-sujet.

2. Cette structure doit donc être explicitement "nommée" après avoir fait un "plan, d'ensemble" : ces deux points constituent la totalité de ce qui est demandé.

3. On appréciera que les concepteurs du sujet aient sollicité les "étapes tonales", ce qui semble aller de soi (et que les élèves ont parfois tendance à oublier) ; mais inversement, il ne fallait pas non plus conduire une analyse tonale complète, emprunts inclus, mais simplement indiquer la tonalité générale de chaque fragment, ce qui, répétons-le, a toujours fait partie intégrante des structures établies.

4. S'agissant d'un plan, il ne faut jamais oublier de repérer chaque partie, sous-partie ou citation, à défaut de quoi une copie reste positivement incorrigeable ; ce repérage doit être rigoureux, précis, lisible et systématique.

Voici un corrigé-type de cette question :

– Introduction orchestrale : expose, en Do Majeur, le thème d'orchestre jusqu'au 1er temps de la mes. 9.

– Partie A : s'étend de l'entrée de la voix, mes. 9, au point d'orgue de la mes. 39, dans la tonalité principale de Do Majeur. On peut noter un interlude orchestral (mes. 15 à 18) en Sol Majeur (dominante) basé sur la seconde partie du thème orchestral, ainsi qu'un postlude (mes. 31 à 39) qui revient en Do Majeur et reprend intégralement l'introduction. Ce A s'appuie exclusivement sur le premier verset du texte : "Acclamez le Seigneur en tous lieux".

– Partie B : débute après le point d'orgue (mes. 39) en la mineur et s'achève en mi mineur à la mes. 62, avec le retour des paroles "Jauchzet Gott..." qui constitue une sorte de pont modulant conduisant à la partie suivante. Ce B exploite le reste du texte religieux, dans une écriture très modulante ; comme A, il propose un interlude orchestral basé sur la seconde moitié du thème introductif, ici transposé en la mineur (mes. 47 à 49).

– Redite de A : introduite de façon très modulante depuis le 4e temps de la mes. 62, la redite proprement dite débute à la dernière mesure de la page 8 pour s'enchaîner directement à la mes. 10 et s'achever au point d'orgue de la mes. 39.

La forme générale est donc un "Aria da capo", c'est-à-dire un air en deux parties, A et B, suivies d'une redite conclusive textuelle de A, pour obtenir un A–B–A rigoureux. En outre, le B débute dans la tonalité relative (la mineur) du ton général (Do Majeur).

Comme on le voit, cette question est simple, claire, courte et sans piège majeur (puisque l'œuvre ne présente ni un éclatement plus ou moins complexe d'une forme, ni une combinaison de plusieurs formes différentes) : il s'agit d'une structure connue et strictement appliquée. Pourtant, plusieurs erreurs ont quand même été constatées dans les copies :

– "forme rondo" ou "forme thème et variations" : réponses irrecevables, liées au retour fréquent du thème d'introduction ;

– "forme lied" : réponse plus subtile, évidemment fausse ;

– "forme A–B–A" : solution prudente qui, bien qu'exacte en soi, n'en constitue pas moins une "non-réponse" ;

– "air à reprise" pouvait, à la rigueur être accepté, à défaut d'"Aria da capo" qui constitue la terminologie exacte, consacrée et reconnue, et que tout élève de T.A3 se doit de connaître.

3e question : Que pensez-vous de la formation choisie ? Dans quelle mesure est-elle ordinaire ou, au contraire, exceptionnelle pour l'époque ?

Cette question ne doit surtout pas être confondue ou associée à la suivante : elle porte sur la connaissance des partitions et de l'écriture orchestrale baroques. La seconde partie de la question offrait au candidat la facilité pratique d'une méthode pour répondre à la première partie qui contient l'essence du sujet.

Ce qui est ordinaire :

– la basse continue : explicitement citée "continuo" dans la nomenclature, la partition reproduisant même les chiffrages sous la portée ;

– la structuration des cordes : avec deux pupitres de violons, un pupitre d'alto et une portée grave regroupant violoncelles, contrebasse et clavecin ou orgue. Précisons quee cette structuration n'a pas toujours existé ainsi, ne se stabilisant que progressivement sous cette forme dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

Ce qui est exceptionnel :

– tout ce qui se surajoute aux éléments précédents (cordes et continuo) est toujours très variable d'une partition à l'autre ; le choix de la trompette, sans être exceptionnel en soi, constitue malgré tout un choix personnel et délibéré du compositeur pour cette partition ;

– le traitement quasi concertant de la trompette, alors qu'il s'agit d'une œuvre vocale (cf. question suivante).

Quelques erreurs puisées dans les copies d'examen :

– "orchestre réduit" ou "orchestre de chambre" : l'ensemble cordes et continuo constitue l'orchestre baroque de base (cf. concertos de Vivaldi, Bach, etc...), disons même l'orchestre type ordinaire de l'époque. Il ne faut certes pas le comparer à l'orchestre de Mahler, ni même à celui de Mozart-Haydn : pour le début du XVIIIe siècle, c'est un orchestre normal (3).

– "l'usage de la trompette est exceptionnel" : certes, la trompette n'est pas aussi omniprésente dans la musique baroque que le continuo par exemple ; mais les œuvres faisant usage de cet instrument sont si nombreuses qu'il reste très difficile d'accepter cet argument sous cette formulation.

4e question : Pourquoi, à votre avis, Bach a-t-il combiné une voix de soprano avec une trompette ? Quel effet en tire-t-il ? Justifiez votre réponse.

Cette question, banale en apparence, aborde en fait des notions diverses et vastes. Sa formulation exige d'aborder deux aspects : "pourquoi" et "quel effet".

"Pourquoi" ? La lecture du texte, et principalement du premier verset, fournit l'essentiel de la réponse : l'acclamation se veut expressive, épanchée sans retenue, d'où le choix d'un instrument au timbre clair, éclatant et aigu, associé à une voix présentant les mêmes caractéristiques. Ce choix relève donc, lui aussi, du figuralisme, en associant une trompette à un soprano aigu qui atteint même le contr'ut (mes. 28).

"Quel effet en tire-t-il" ? En principe, s'agissant d'un air de cantate, la voix devrait être seule au premier plan. Mais la trompette est ici traitée de façon concertante, afin de l'associer pleinement à la voix et en accroître le brillant. D'autre part, la partie de chant étant d'une difficulté redoutable, les nécessaires moments de respiration sont automatiquement comblée par la trompette (mes. 15 à 17, 24, 31 à 38, 47 à 49, 66). D'où une technique compositionnelle proche de celle du concertino de concerto grosso (4) qui permet de présenter toujours l'un de ces deux timbres au minimum, mais avec cette grande originalité que constitue l'association d'une voix à un instrument. En ce sens, on assiste même, mes. 25 sq., à un dialogue plus resserré d'esprit contrapuntique.

Cette question, on le voit, fait appel tant à la sensibilité qu'à la réflexion et la culture du candidat. Mais elle ne doit pas laisser place à des épanchements théologico-historiques qui, pour respectables qu'ils soient, ne constituent pas l'objet du devoir (trompette = instrument biblique ; trompettes de l'Apocalypse ; épanchement protestant opposé à l'intériorisation grégorienne ou trappiste catholique, etc...). Il s'agit exclusivement de l'analyse musicale et sensitive d'une partition, visant à expliquer les techniques choisies par Bach pour illustrer ce texte ; et la part sacrée de l'analyse doit se limiter, par le truchement d'arguments exclusivement musicaux, à comprendre et expliquer ces techniques ainsi que la sensibilité personnelle du compositeur.

5e question : Comparez cet Aria à une œuvre de musique vocale de même structure que vous connaissez bien ; citez des exemples sur portée.

Cette dernière question, devenue classique, fait appel, tout en respectant la nature des programmes, aux connaissances des candidats : il s'agit d'avoir assimilé une partition étudiée en classe ou analysée personnellement.

La formulation "une œuvre" supprime toute restriction historique ou stylistique ; par contre, l'expression "même structure" limite le choix d'investigation. Pourtant, cette dernière notion appelle quelques courtes remarques. La structure "Aria da capo" présente, en réalité, deux parties, A et B, avec une relation tonale opposant B à A (généralement la dominante, le relatif ou l'homonyme). Ce qui revient à dire qu'un air, sans "da capo" mais en deux parties, pouvait être accepté, d'autant que des cantates et oratorios entiers (incluant éventuellement ceux étudiés en classe) proposent tous

---

(3) L'orchestre baroque type comprend généralement six violons environ (répartis en deux pupitres), deux altos, deux violoncelles, une contrebasse et un clavecin, soit un total de douze exécutants. La partition se présente avec quatre portées : deux pour les violons, une pour les altos (clé d'ut 3e ligne) et une pour le reste, continuo inclus (clé de fa).

(4) Rappelons qu'un concerto grosso exploite trois groupes d'instruments :

– le concertino : ensemble concertant de solistes ;
– le ripieno : orchestre d'accompagnement (en général : les cordes) ;
– le continuo : basse continue

Le concertino (comme le continuo) joue en permanence, au complet ou non ; ce qui signifie qu'il est présent à tout moment, ne serait-ce qu'avec un seul soliste. Ce principe est repris dans cet Aria avec l'ensemble voix-trompette. Par contre, le ripieno ne fait que s'ajouter par moments.

On insistera en disant que ce principe se maintiendra avec l'invention du concerto de soliste, car rares et courts sont, dans les concertos baroques, les fragments sans soliste. C'est ainsi que, même dans les concertos pour violon (cf. Vivaldi, Bach, etc...), le soliste peut jouer des fragments entiers à l'unisson des premiers violons, notamment lors de l'exposé initial du thème. Il faut attendre la période classique pour voir l'orchestre gagner en autonomie.

leurs airs sans cette reprise (5). De même, un air en 3 parties, A–B–C, comme cela existe par exemple chez Rameau, pouvait être également accepté, cette forme de tripartisme pouvant s'assimiler à celui obtenu par l'Aria da capo, même si l'esprit de ces deux tripartismes est totalement différent.

Nous ne donnerons pas de corrigé-type pour cette question, la réponse pouvant varier grandement en fonction de l'extrait choisi. Mais nous dirons malgré tout qu'il s'agit de "comparer" et non de reproduire un résumé de cours, et que les "portées" sont souvent inexistantes sur les copies...

(5) Le *Magnificat* de Bach, l'*Oratorio de Noël* de Schütz, etc... ne présentent aucun da capo dans leurs airs. Historiquement, ce da capo était, en quelque sorte, "offert" aux chanteurs virtuoses, ainsi autorisés à se mettre en valeur par l'improvisation libre d'ornementations, vocalises et roucoulades diverses dans le second A. Ce qui, en soi, ne modifie en rien la structure de base en deux parties, mais constitue, comme Gluck le dénonce dans sa célèbre préface d'*Alceste* (1767) un de ces "excès contre lesquels le bon sens et la raison s'élevaient vainement depuis longtemps". Ce qui prouve qu'il s'agit d'une concession accordée avec résignation, à seule fin d'aguicher les chanteurs prestigieux pour s'assurer leur participation, cause prévisible de succès, même pour une partition médiocre.

B - ANALYSE HARMONIQUE : SCHUMANN, PAPILLONS N° 8 (éd. Durand)

Le sujet, à tous points de vue, est conforme aux programmes. Toutefois, certains candidats semblent avoir été gênés par la partition, peut-être à cause de la richesse d'écriture des accords ou encore les armures assez chargées, éléments qui ont pu mettre obstacle à leur écoute intérieure. Ceci dit, l'analyse tonale ayant été limitée à 8 mesures et se voyant même facilitée par l'analyse d'accords qui concernait le même fragment, le sujet devenait ainsi parfaitement réalisable par un élève moyen.

1ère question : Indiquez la tonalité initiale puis la tonalité principale des mesures 9 à 32. Ces deux tonalités vous paraissent-elles bien s'enchaîner ? Justifiez votre réponse.

Tonalité initiale : do dièse mineur.

Tonalité principale des mes. 9 à 32 : Ré bémol Majeur.

Enchaînement des tonalités : passage au ton homonyme par enharmonie. Cet enchaînement est très naturel puisqu'il conserve la même tonique par enharmonie (do dièse, ré bémol), d'où un puissant élément d'unité, malgré le changement de mode et malgré le fait que ces deux tonalités soient éloignées (6).

2e question : Précisez la tonalité et le type de chacune des cadences contenues dans cette page.

De très nombreuses copies ont révélé l'incompréhension ou la méconnaissance de la notion de cadence : un enchaînement V–I ne constitue pas, ipso facto, une cadence parfaite ! D'où des devoirs proposant jusqu'à quatorze cadences pour un texte qui en compte exactement quatre. Les cadences sont comparables à la ponctuation littéraire et, de ce fait, ne se rencontrent qu'en fin de phrase, hormis peut-être la demi-cadence qui consiste en un repos (appuyé) sur la dominante. De plus, le tempo et le caractère de cette page écartent d'emblée jusqu'à la possibilité d'un nombre aussi élevé de cadences.

Voici trois erreurs fréquentes :

– mes. 2, 3e tps : 1/2 cadence. Il n'y a pas arrêt mais simple respiration avant une redite (mes. 3–4) de la même cellule (mes. 1–2), ce qui, loin de conduire à un repos ou un arrêt, constitue au contraire un élément dynamisant de début de phrase. La même remarque est applicable à la mes. 4.

– mes. 12 : 1/2 cadence en ré bémol. Certes, les mes. 9 à 12 donnent l'apparence d'une franche carrure dans une phrase qui en compte deux, d'autant que les premiers temps de la basse (ré–sol–sol bécarre–la) prêtent à cette interprétation. Hélas, l'élan ne s'arrête pas avant la mes. 16, d'autant que la mes. 12 n'est pas une

(6) Chopin exploite exactement la même homonymie, avec les mêmes tonalités, dans son *15e Prélude*. Ce choix s'explique par les difficultés de lecture et d'écriture : en mineur, le ton de ré bémol nécessite une armure de 8 bémols, ou, si l'on préfère, de 6 bémols et d'un double bémol, ce qui aboutit à une surcharge très complexe d'altérations, surtout si l'on ajoute encore la sensible ; il est donc beaucoup plus simple de passer à l'enharmonique do dièse qui se limite à 4 altérations à la clé. En majeur, la chose est moins complexe : 7 dièses en do dièse pour 5 bémols en ré bémol, d'où le choix des bémols, moins nombreux. Sur le plan théorique, deux tonalités homonymes (sans enharmonie) présentent 3 altérations de différence dans leur armure et constituent donc des tonalités éloignées.

SCHUMANN – Papillons nº 8 (éd. Durand)

Nº 8

Très vite. ♩= 132

ff

p

Poco rit.

f

Rit.

dominante en ré bémol et que le chromatisme de la basse se poursuit au-delà de la mes. 12 jusqu'à l'unique cadence (parfaite) de ce passage.

– mes. 17 : cadence imparfaite. Cette mesure propose, certes, un enchaînement dominante (sans fondamentale) – tonique, d'où cette possible confusion. Mais, là encore, ce début de phrase se nourrit de cet enchaînement (repris mes. 18) en un élan dynamique, tout à l'opposé de la notion d'effet conclusif, même mitigé.

Corrigé de cette question :

mes. 8 : 1/2 cadence en do dièse mineur

mes. 16 : cadence parfaite (V : mes. 15 – I : mes. 16) en La bémol Majeur.

mes. 24 : 1/2 cadence en si bémol mineur.

mes. 32 : cadence parfaite en Ré bémol Majeur.

3e question : Relevez avec précision toutes les modulations de la mesure 17 à la mesure 24 (1er temps).

En principe, il est toujours souhaitable de traiter l'analyse tonale conjointement aux autres questions, et notamment à l'analyse d'accords, car, bien souvent, les deux types d'exercices peuvent se compléter ou s'éclairer. Le cas se vérifie ici puisque (cf. 4e question) les accords de dominante et de sensible sont si fréquents qu'ils ne peuvent que confirmer (ou faciliter) l'analyse tonale. Bien évidemment, à terme, le candidat rendra sa copie selon la méthode demandée, question par question.

Voici donc le corrigé :

- mes. 17 : Ré bémol Majeur.
- mes. 18 : si bémol mineur.
- mes. 19 et 20 : La bémol Majeur.
- mes. 21 : Ré bémol Majeur.
- mes. 22 : si bémol mineur.
- mes. 23, 2e et 3e temps : emprunt en fa, avec retour immédiat en :
- mes. 24 : si bémol mineur.

Les erreurs rencontrées dans les copies ont généralement été le fruit d'une mauvaise lecture, notamment par oubli de certaines altérations. Exemples : mes. 18, les sol sont bémol. Mes. 20, la 1ère croche n'est pas une 7e de dominante en do (sol–si–ré–fa), car si et ré sont bémols. Mes. 23, le sol grave est bémol. Etc... Cette remarque, sous la même forme, a également concerné la question suivante.

4e question : Indiquez la nature, l'état et le chiffrage des accords situés de la mesure 17 (1er temps) à la mesure 20 (2e temps inclus).

Cela donne, en fait, un total de 7 accords :

– Mes. 17, 1er et 2e tps : 7e de sensible, ou 9e de dominante majeure sans fondamentale ; 1er renversement ; chiffrage $\frac{7}{\not 5}$

– Mes. 17, 3e temps : accord parfait majeur, état fondamental, chiffrage 5.

– Mes. 18, 1er et 2e tps : 7e diminuée, ou 9e de dominante mineure sans fondamentale ; 1er renversement ; chiffrage 7.

– Mes. 18, 3e tps : accord parfait mineur, état fondamental, chiffrage 5.

– Mes. 19, 1er et 2e tps : 7e de dominante, 1er renversement, chiffrage $\frac{6}{\not 5}$

Mes. 19, 3e tps, et mes. 20, 1ère croche : 7e de sensible, ou 9e de dominante majeure sans fondamentale ; 1er renversement ; chiffrage $\frac{7}{\not 5}$

– Le reste de la mes. 20 : accord parfait majeur, état fondamental, chiffrage 5.

Remarques :

– Les 1er et 6e accords (ci-dessus) peuvent être indifféremment appelés 7e de sensible ou 9e de dominante majeure sans fondamentale ; en ce cas, les renversements se calculent en fonction de cette dominante, soit le premier renversement.

– De même, le 3e accord peut être considéré comme une 7e diminuée ou une 9e de dominante mineure sans fondamentale ; même remarque pour les renversements.

– Les degrés n'étaient pas demandés ; mais, à titre d'exercice, il est loisible de les rechercher : tous les accords parfaits étaient placés sur la tonique ; les autres indiquaient clairement la dominante (5e accord) ou la sensible (1er, 3e et 6e accords).

C – SOLFÈGE

Enfin, le texte de solfège n'appelle aucune remarque particulière, si ce n'est pour dire qu'en tant que "sujet", il nous semble particulièrement réussi. Car la première page, exempte de difficulté réelle, avec, en outre, les quatre premières mesures intégralement énoncées dans l'introduction pianistique, s'oppose à la seconde page, d'un niveau plus recherché ; d'où la possibilité offerte au jury de se faire une idée aussi précise que possible sur la qualité d'un candidat, les difficultés apparaissant de façon progressive. Mais aussi et surtout, l'écriture du texte incitait à une lecture "musicale" et permettait de se faire une opinion sur le sens musical du candidat.

(voir pages suivantes)

SOLFÈGE 13 - session 1990

allant

allant

8 p

p

mf
mf
rall.
rall.
a T°
p
p
a T°

la musique religieuse

Jean-Sébastien Bach : Cantate BWV 106 Actus Tragicus
Arthur Honegger : Cantate de Noël

par **Gérard DENIZEAU**

Partitions :

Bach : Eulenburg n° 1007 (poche)

Honegger : Salabert n° 15650 (poche)

Bibliographie :

Philippe Zwang : *Jean-Sébastien Bach*, 1990, Champion, Paris. Pour l'amateur et le professionnel, enfin, l'ouvrage de référence attendu depuis des années. Présentation claire et attrayante, biographie au jour le jour (la plus complète en langue française), analyse éminente des œuvres principales, dictionnaire des concepts éclairant l'univers du grand Cantor, bibliographie et discographie établies et commentées. Par un spécialiste !

Ph. et G. Zwang : *Guide pratique des cantates de Bach*, Laffont, 1982.

A.M. Pozzo di Borgo : *Arthur Honegger, Une Cantate de Noël*, in *L'Education Musicale*, novembre 1979, supplément au n° 262. L'œuvre est remarquablement présentée, mais aussi le compositeur et son temps ; définition des genres, analyse approfondie et annexe documentaire détaillée.

Discographie :

K. Richter – Archiv DGG *Cantates* BWV 106 et 26

G. Leonhardt – Telefunken 635 558 : *Cantates* BWV 103, 104, 105 et 106.

F. Tzipine – Columbia 33 FCX 336 : *Une Cantate de Noël* (Gravure ancienne mais précieux témoignage du fait de la direction artistique d'Andrée Vaurabourg, femme du compositeur).

*

* *

La musique religieuse est inféodée au Verbe. Le compositeur a donc toujours eu pour première tâche, lorsqu'il œuvre en ce sens, de plier son inspiration aux impératifs d'une prosodie immuable.

A ce carcan technique s'ajoute la redoutable difficulté d'une expression intime à destin universel.

Que tous les grands esprits de l'art musical aient donc, au-delà de toute contingence pratique, été sollicités par certaines formes du domaine musical religieux (songeons à la fortune du Requiem) ne saurait surprendre.

Séparés par les siècles (Bach est né l'année de la Révocation de l'Edit de Nantes, Honegger s'éteint un an après le début de la guerre d'Algérie), les deux auteurs retenus ici apparaissent sous un jour extrêmement différent et leur commune appartenance à la religion protestante ne justifie pas un rapprochement artificiel. Mais, pour s'adresser aux hommes, ils ont tous deux reçu le don du langage musical. Bach n'a jamais songé à exercer une carrière autre que musicale et à l'exercer ailleurs que dans le cadre de l'Eglise ; Honegger ne semble nullement destiné à la musique, au temps de l'enfance, et les grands oratorios qui jalonnent sa carrière réclament l'accomplissement scénique, aux antipodes de l'intimité méditative.

Cependant, le cadet doit l'essentiel au lointain aîné : "A quinze ans, l'audition des cantates de Bach produit en lui le choc nécessaire à la décision qui orientera son avenir : il sera musicien et Bach, son maître à penser." (A.M. Pozzo di Borgo – cf. bibliographie).

Les principales formes de la musique religieuse sont la *messe*, la *cantate*, l'*oratorio*, le *motet*, l'*anthem*, la *passion*, le *psaume*, le *requiem* et le *choral*. Variable au gré des siècles et des nations, la fortune de ces formes dépend étroitement des aléas du sentiment religieux dans notre civilisation.

Jean-Sébastien Bach
CANTATE BWV 106 ACTUS TRAGICUS

Des trois cents cantates dues au grand compositeur, il nous en reste deux cent une. Forme éminemment luthérienne, la cantate apparaît au début du XVIIe siècle, bénéficiant, tout comme l'oratorio, de l'action de Carissimi.

Formellement, elle se présente comme une séquence de petites pièces qui permettent, sauf exception (cf la *Cantate de Pâques*, réservée au chœur), l'alternance de l'arioso et de l'air, de l'ensemble et du chœur.

La cantate BWV 106 *"Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit"*, dite *Actus Tragicus* offre un visage particulièrement exemplaire. Faisant appel à un effectif réduit (2 flûtes à bec, 2 violes de gambe, 1 violoncelle, le continuo – orgue –, 1 soprano – garçonnet –, 1 alto – haute-contre –, 1 ténor, 1 basse et le chœur), elle est divisée en *quatre* parties pour un total de *neuf* sections :

1] *Sonatina* (savoureux prélude instrumental de 20 mesures)

2] a – *Chœur* b – *Arioso du ténor* c – *Aria de la basse* d – *Chœur (+ soprano solo)*

3] a – *Aria de l'alto* b – *Arioso de la basse avec choral du pupitre alto*

4] a – *Chœur bref* b – *Fugue finale.*

"Hélas, trop souvent, les documents font défaut, aussi ignorances et incertitudes guettent-elles sans cesse le chercheur comme l'amateur". Ce propos de Philippe Zwang (*J.S. Bach*, introduction, cf bibliographie) éclairent la mise au conditionnel des informations qui suivent. Bach a probablement écrit cette cantate en 1707, à l'âge de 22 ans, en mémoire de Tobias Lämmerhirt, son oncle, décédé la même année. Le manuscrit autographe est perdu et la première exécution n'aurait eu lieu qu'en 1711.

Actus tragicus (office funèbre) : ce titre apocryphe ne doit pas induire en erreur. Les textes ne sont pas ceux du requiem ; il proviennent des Psaumes et Chorals, de la Bible, avec quelques passages libres. Alfred Dürr (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 1971, Bärenreiter) souligne l'ésotérisme de l'écriture musicale, authentique exégèse de textes renvoyant à l'Ancien Testament (dureté de la Loi) et au Nouveau (rédemption par le Christ).

La durée de l'œuvre est d'environ 19' 30".

I – **Sonatina** Molto adagio – Mi bémol Majeur – 20 mesures – C

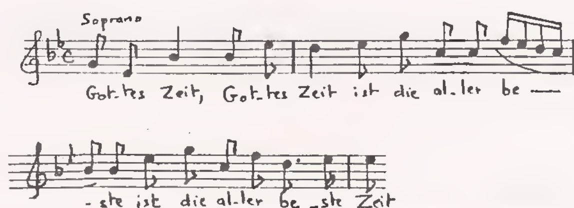
Sous forme de mélodie accompagnée, elle est bâtie sur le thème très doux et expressif des deux flûtes, en élans successifs, avec accompagnement en valeurs égales. Le motif grave des violes a précédé ce thème, œuvrant ainsi à la mise en valeur du timbre que les variations du discours (flûtes à l'unisson ou à la tierce) rendent encore plus sensible.

II – **Coro** 185 mesures – 4 sections.

a] *Chœur tripartite* – "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" [Le Temps de Dieu est le Temps le meilleur] [Actes 17, 28 et texte libre].

Allegretto/Allegro/Adagio - Mi b. M. - 47 m. (6 + 34 + 7) C 3/4 C

Energique, le thème d'entrée est énoncé par le chœur homophone, non modulant, doublé par les instruments. *(Exemple 1).*



Le fugato suivant (7/40) obéit à un traitement assez libre ; l'indépendance des instruments, notamment, est remarquable à partir de la mes. 23 et c'est ici que se découvrent les figuralismes les plus expressifs : trilles des croches sur *w*eben (mouvoir), très longue tenue sur *lan*ge (longtemps).

Chœur homophone pour le troisième volet, avec irruption du "sterben" (mourir) ; la gravité du propos est traduite par le mouvement très lent, les chromatismes de la basse et la tonalité d'ut mineur.

b] *Arioso du Ténor* "Ach, Herr ! Herr, lehre uns bedenken wir sterben müssen" [Ô, Seigneur, apprends-nous à penser qu'il faut mourir] [Psaume XL, 12] Lento – ut mineur – 23 mesures – C

Immuable est la loi de l'Ancien Testament ; pour l'illustrer, Bach use de la chaconne, la plus rigide des formes. Sous le thème mélodique de la flûte, le dessin de la basse revient dix fois. Cependant, toute la mélodie du ténor ressortit à l'ardente supplication. Le parcours tonal suit les degrés de l'accord parfait d'ut mineur : parti de la tonique, le discours module en sol m. (56), puis en Mi b. Majeur (tonalité paisible pour le conseil de sagesse "wir klug werden") avant le retour en ut pour la coda instrumentale résignée (retour du premier motif de la flûte).

c] *Aria de la Basse* "Bestelle dein Haus" [Mets en ordre ta maison] [Isaïe, 38, 1] Vivace – ut mineur, fa mineur – 60 mesures – 3/8.

Changement d'esprit radical pour cette période : sur un énergique rythme de gigue et sous les guirlandes des flûtes, les gammes ascendantes de la Basse affirment la sérénité face à la mort, mais aussi l'urgence de préparer

la maison, la famille, au départ prochain, impression accentuée par les nombreuses modulations.

d] *Chœur (avec arioso du soprano et choral instrumental)* "Es ist der alte Bund" [C'est l'ancienne Alliance] [Siracide 14, 18 – Apocalypse 22, 20]

Andante – fa mineur – 55 mesures – C

Musicalement et architecturalement, ce passage présente le plus haut intérêt. Le principe est celui d'une juxtaposition/superposition de trois éléments bien distincts : le chœur fugué à trois voix "Es ist der alter Bund", l'arioso du soprano "Ia, komm Herr Jesu" (Oui, viens Seigneur Jésus) et la mélodie instrumentale du choral "Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt" (je me suis confié à Dieu).

Les interventions successives sont d'une admirable netteté. A partir de la m. 180, le discours, orné de trilles, s'éteint progressivement, cédant la place à l'ultime vocalise (Jesu) du soprano qui termine a capella.

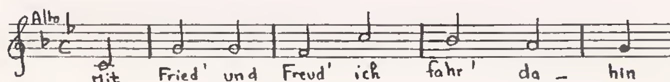
III – **Duetto** – 70 mesures – 2 sections

a] *Aria de l'Alto* "In deine Hände, befehl'ich meinen Geist" [Entre Tes mains, je remets mon âme] (Psaume XXXI, 6] si bémol mineur – 24 mesures – C

Avec le seul soutien du continuo (en basse obstinée, six fois reprise), l'Alto entame une longue prière sur des motifs le plus souvent ascendants (donc en rupture avec toute la première partie de la cantate). L'espoir et la joie sont maintenant autorisés, mais la fragmentation de la mélodie en brèves séquences évoque la persistance de l'angoisse.

b] *Arioso de la Basse (+ choral du pupitre des altos)* "Heute, wirst du mit im Paradies" [Aujourd'hui, tu seras avec moi au Paradis] [Luc, 23, 43] Choral "Mit Fried' und Freud'" [En joie et en paix] [Luther] La b. M., ut m. – 46 mesures (14 + 32) – C

Cette magnifique citation du Christ sur la Croix (adressée au bon larron) forme l'apaisante réponse à la supplication précédente. La basse et le continuo se répondent en imitations. A partir de la m. 39, le pupitre des altos entre en scène avec le noble choral de Luther (musique de Walter) "En paix et en joie, je quitte ce monde" *(Exemple 2)*. Entraînant et serein, le chant des violes (noter leur commentaire m. 56/58) euphorise le passage, conclu par une belle cadence en Ut Majeur.



IV – **Coro** – 51 mesures – 2 sections

Dans la tradition du motet allemand, Bach termine par une doxologie (discours à la gloire de Dieu), paroles régulièrement suivies par un amen fugué.

a] *Choral* "Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit" [Gloire, Louange, Honneur et Splendeur] [Adam Reusner] Mi bémol Majeur, fa mineur – 32 mesures – C

L'introduction instrumentale de cinq mesures marque le retour de l'orchestre au premier plan (cf la Sonatina). Les flûtes préparent directement la mélodie du choral ; celui-ci est divisé en cinq sections, la structure musicale épousant celle du texte :

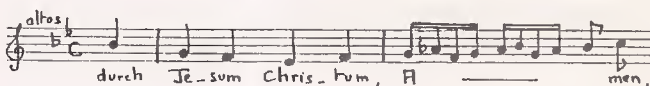
Gloire, Louange, Honneur et Splendeur / Soient préparées pour Toi et Ton Fils, Seigneur / Et au nom de l'Esprit Saint / Que la force divine / Nous rendent victorieux.

Entre ces sections, les interludes instrumentaux scintillent d'ornements tandis que la mélodie des choristes est doublée à contretemps par l'accompagnement.

b] *Fugue* "durch Jesum Christum Amen" [Par Jésus-Christ Amen] [ultime section du choral] Mi bémol Majeur – 32 mesures – C

Nouvelle division tripartite pour l'expression de cette joie exultante :

– Exposition de la fugue : le sujet *(Exemple 3)* est donné par l'alto avec soutien du contre-sujet par le ténor, puis par le soprano soutenu par la basse. Les voix d'hommes le présentent à leur tour, soutenus par les voix féminines.



– Seconde exposition (34), dans l'immuable tonalité de Mi bémol Majeur, avec entrée concertante des instruments.

– Troisième exposition (43), le sujet étant confié, en augmentation, au soprano, au-dessus des autres voix. La péroraison finale (48) vocalise sur le contre-sujet avant le retour de l'homophonie pour l'amen conclusif, suivi d'un délicat écho des flûtes et violes.

Arthur Honegger
UNE CANTATE DE NOËL

Illuminant le crépuscule douloureux du grand artiste, la *Cantate de Noël* est la dernière œuvre qu'il eut la force d'achever.

Né en 1892, Honegger jouit d'une santé éclatante jusqu'à la tragique thrombose de 1947, source de huit années de souffrances et de pessimisme radical.

La *Cantate* (partiellement formée des fragments d'une

Passion de Selzach laissée inachevée) sera donc l'œuvre d'un homme en proie aux affres de l'angoisse, mais aussi un rayonnant chant d'espérance universelle : l'usage des langues française, allemande, latine, anglaise et hébraïque naît de cette aspiration.

Il est à observer que le double postulat de l'amour et de la souffrance traverse toutes les grandes œuvres religieuses du compositeur, du *Roi David* (1921) à la *Cantate de Noël* (1953), en passant par *Judith* (1925) ou *Jeanne au bûcher* (1935).

La première exécution de la *Cantate* remonte au 18 décembre 1953 ; à la tête du Kammerchor de Bâle, le commanditaire de l'œuvre, Paul Sacher, en assura la direction. Paris l'entendit dès janvier 1954, sous la direction de Georges Tzipine, au Théâtre des Champs-Elysées. Trop malade (il lui restait moins de deux ans à vivre), le compositeur avait chargé sa femme de transmettre ses indications au chef.

L'effectif réclamé est important : l'orchestre réunit 3 flûtes (dont 1 piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, la harpe et les cordes. S'y ajoutent l'orgue, un chœur mixte, un chœur d'enfants et un baryton solo.

L'hétérogénéité des matériaux frappe de façon immédiate : polytonalité, polyrythmie (superposition de mesures différentes), mélange latin/langues vernaculaires, textes sacrés et chansons populaires... Et cependant, il est impossible de découvrir la moindre trace d'artifice, impossible d'imaginer une œuvre plus sincère, plus droit jaillie de l'inspiration.

L'équilibre général est assuré par la structure tripartite :

– 1e partie : Angoisse de l'homme précaire

– 2e partie : Glorification de la Nativité du Christ

– 3e partie : Psaume de louange.

1ère PARTIE – largo [du début au chiffre 12]

Une angoisse surnaturelle agite les premières mesures : attente de l'homme traduite par le lent étagement des accords *(Exemple 4)*, dans un climat d'incertitude qui n'est pas sans évoquer le prologue de la *Création* de Haydn.



Tel le principe originel, la pédale de *do* gronde sous le tissu des accords bientôt parcouru d'une mélodie lente en octaves altérées.

Une légère accélération du mouvement (chiffre 1) annonce l'entrée du chœur, à bouches fermées, sur les accords lourdement chargés de l'orchestre. Bientôt s'élève le *De profundis*, chant de terreur et d'espérance : "De profundis, clamavi ad te, Domine : Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuæ intendentes, in vocem deprecationis meæ" [Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur : Seigneur, entends mon appel. Que ton oreille se fasse attentive au cri de ma prière]. A noter le clair élan de la quarte montante sur l'incipit de cet appel, la chute brutale qui suit, et l'alternance suivante de ces chutes et élans.

Le chœur chante ses lamentations (vocalises extrêmement expressives), ses regrets, ses espoirs sur les rumeurs obscures de l'orchestre dont le mouvement s'accélère peu à peu (surtout à partir du chiffre 7). Et les sinuosités chromatiques du tutti sont bientôt couvertes par l'éclat des cuivres particulièrement âpres.

"O Komm", chante la foule (Ô viens, Emmanuel) fortissimo, tenant de longs points d'orgue. Il est remarquable que l'extraordinaire tension émotionnelle créée par l'harmonie naisse seulement d'un emploi judicieux de l'accord de septième. La section conclusive (chiffre 12) conduit précisément à un accord de cette nature, en quête d'une résolution musicale, à l'image de l'homme oppressé qui attend la réponse du Sauveur.

2ème PARTIE – Poco meno mosso [Du chiffre 14 au chiffre 24]

C'est la Bonne Nouvelle, la venue du Messie sur Terre, qu'exalte cette seconde partie, la plus importante de l'œuvre.

Trois éléments traduisent immédiatement cette liesse : la tonalité affirmée de La bémol Majeur, l'intervention du chœur d'enfants et la gaie mélodie populaire : "Freudich, freudich, O Israël" [Joie et Paix sur Israël]. Après une brève intervention des adultes, le chant est repris par le chœur d'enfants.

Silence des voix au chiffre 15 ; sur un dessin mélodique mouvant et une basse en degrés conjoints, l'orgue prépare l'entrée du baryton chantant (piano, dolce) la Bonne Nouvelle : "Ne craignez point car je vous transmets une bonne nouvelle qui appportera une grande joie. Le Messie est venu sur la Terre dans une étable à Bethléem, vous trouverez couché dans une crèche l'Enfant Jésus". Sur le dernier fragment, l'accompagnement procède par glissements chromatiques contraires qui déstabilisent l'harmonie et favorisent la surprenante irruption d'un rayonnant Mi Majeur.

Divers chants, en diverses langues, s'élèvent alors, témoignage de l'universalité du message religieux. C'est d'abord (chiffre 16) un Noël allemand de Praetorius au chœur d'enfants : "Es ist ein Reisentspringen aus einer Wurzel Zart" [Au cœur de la nuit sombre fleurira (un) beau rosier], puis, superposés, le *Gloria* latin et le très célèbre

Noël français : “Il est né le divin Enfant” *(Exemple 5).*



Un entrain communicatif gagne toutes les parties de l’orchestre. Au chiffre 18 (II), la reprise de la mélodie française (sans les paroles) précède l’étagement, en imitations, d’un Noël anglais : “From heaven on high the angels fly” [Du haut du ciel, beaux anges venez]. Les exclamations hébraïques – Eïa, Osanna, Alleluia – situent les sources de jubilation aux temps bibliques (chiffre 19), tandis que l’ambiguïté Majeur/mineur illustre le caractère aléatoire de l’espérance.

La grande modulation en Si Majeur (3 mesures après le chiffre 20) favorise un véritable épanouissement polyphonique, harmonique et instrumental. L’accompagnement céleste des cordes illumine le chœur séraphique des enfants dans le même temps que les dissonances des pupitres aigus évoquent un carillon anarchique et joyeux.

La citation, en augmentation, du très populaire *Stille Nacht* [Calme nuit, sainte nuit] dû à Grüber traduit la douce solennité de l’instant, et conduit à une conclusion en forme de lent decrescendo.

3ème **PARTIE** – Adagio [Du chiffre 25 à la fin]

Retour à la gravité austère avec les textes latins : le *Gloria*, repris par le baryton, mais surtout le *Laudate Dominum* aux voix enfantines chant de la reconnaissance recueillie.

Un bref conduit instrumental, harmoniquement tourmenté, mène à la reprise par le chœur mixte de cet admirable psaume.

Le magnifique Do Majeur terminal s’installe alors, puissamment soutenu par les cuivres ; Honegger réalise, dans la superposition des chœurs, de véritables merveilles de contrepoint (d’une redoutable difficulté de mise en place, lors des répétitions !).

Au chiffre 36, un grand apaisement permet le retour de la pédale initiale de *do* qui soutient les réminiscences serrées des principales mélodies jusque-là entendues, tandis que les divers pupitres de l’orchestre bénéficient d’une très habile mise en valeur.

L’orgue énonce, avant le silence, un accord de *Do* (quinte à vide), touche finale extrêmement discrète d’une fresque aussi grandiose que fiévreuse.

Gérard DENIZEAU

Bibliothèque Nationale

Département de la Musique

HOMMAGE À JACQUES IBERT

EXPOSITION À L’OCCASION DU CENTENAIRE DE SA NAISSANCE
1890-1990

jusqu’au 15 décembre 1990
Salle de lecture du
Département de la Musique

2, rue de Louvois, 5ème étage

Les Inventions et Sinfonies de J.S. BACH

par **Jean SICHLER**

Bibliographie

Etant donné le nombre d'ouvrages consacrés à J.S. Bach, il ne peut s'agir que d'études parfaitement sélectives.

J.S. BACH Karl Geiringer, éd. du Seuil, Paris 1970.

J.S. BACH génie allemand? génie latin? Norbert Dufourcq, éd. La Colombe Paris, 1949.

Partitions

Inventions à 2 et 3 voix, éd. Choudens.

Fac simile Dover Publication N. York, 1968.

Préambule

Avec le livre de W. Friedmann, les deux livres d'Anna Magdalena, les 48 préludes et fugues du "clavier bien tempéré", les *Inventions et Sinfonies* font partie de ces œuvres didactiques sur lesquelles ont souffert des générations entières d'apprentis musiciens. Elles déciment les rangs des pianistes et font des ravages chez les pédagogues qui y découvrent une mine inépuisable de fausses notes à corriger, mais l'analyste en fait ses délices, aussi l'on nous pardonnera notre insistance et le mauvais goût que nous mettons à remuer le couteau dans bien des plaies car nous avons pour ambition, d'éclairer cette œuvre célèbre et méconnue, d'un contrepoint affolant qui nous laisse sans... voix ! et d'offrir au curieux quelques points de repère pour pénétrer le monde étourdissant de J.S. Bach.

L'intention pédagogique

Bach a copié par deux fois de sa main ces œuvres d'un caractère pourtant modeste, ce qui prouve l'intérêt qu'il y portait. Il semble aussi avoir hésité sur les titres : le Praeambulum initial devient Inventio et la Fantasia, Sinfonia. Mais s'il hésite sur les dénominations son intention est claire. Il s'en explique dans la préface.

GUIDE LOYAL

qui montrera à ceux qui aiment le clavier, et particulièrement à ceux qui désirent s'instruire, une méthode simple pour jouer clairement à deux voix, mais aussi à mesure qu'ils avancent, pour exécuter correctement et bien trois parties obligées ; et en même temps ce guide leur apprendra à trouver de bons thèmes et à élaborer convenablement, et surtout à jouer dans un style chanté, et à obtenir un solide avant-goût de l'art de la composition.

Fait par Joh. Seb. Bach
Maître de chapelle de Son Altesse, le Prince d'Anhalt-Côthen
Anno Christi, 1723.

Dans son esprit, il s'agit bien d'un "Guide" à double destination, d'une part, pour jouer correctement, d'autre part, pour trouver de bons thèmes et pénétrer dans l'art de la composition.

Ayant précisé ses intentions, il adapte les difficultés de lecture aux moyens du néophyte. Il élimine les tonalités surchargées d'altérations qui embrouillent la vue et l'esprit, et préfère une écriture claire qui facilite le déchiffrage.

Si dans le *Clavier bien tempéré*, il utilise les douze tonalités majeures et mineures, c'est dans le but avoué d'en finir avec l'accord non tempéré et de démontrer que l'avenir appartient définitivement au système des demi-tons égaux. Tel n'est pas son propos avec les *Inventions* puisque les tonalités choisies ne dépassent pas les quatre altérations. Aussi de vingt-quatre numéros pour les préludes et fugues, se limite-t-il à quinze pour les *Inventions*. Néanmoins, le principe tonal est si clairement affirmé, le cycle des quintes si fermement établi, que l'on peut y voir l'assise même de la pensée du compositeur.

Pour aborder l'étude structurale des *Inventions*, il importe de retenir deux principes de base :

1/ l'affirmation de l'accord parfait,
2/ l'affirmation des notes tonales I IV V.

I – L'affirmation de l'accord parfait

Bach n'est certes pas le premier à utiliser l'accord parfait comme élément thématique. Il ne sera pas le dernier non plus. Après lui, Haydn, Mozart, Beethoven et bien d'autres ne rejetteront pas cette possibilité. C'est assez dire l'importance de ce moyen technique et il faudra attendre la fin du XIX[e] siècle pour voir sa disparition.

Cet accord qui affirme la tonalité aime à gambader sur le premier degré.

Ne retenons que deux exemples, l'un tiré de l'*invention* la plus célèbre et la plus massacrée, l'autre d'une *sinfonie :*

invention en fa Majeur



sinfonie en ut mineur

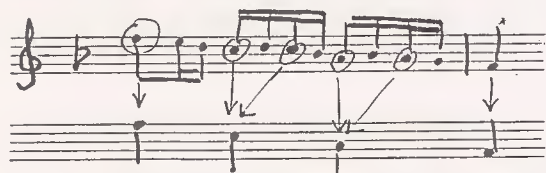


Cet arpège est très souvent complété par une seconde période, sorte de mini contre-sujet, qui n'est autre que la gamme du ton initial. Ainsi, le sentiment tonal est-il doublement affirmé :

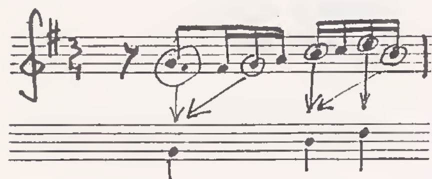
1/ par l'arpège de tonique

2/ par la gamme de cette tonalité.

Remarquons au passage, dans l'*Invention* en fa, que cette gamme descendante cache en son sein une broderie sur les notes de l'accord parfait du premier degré.



Le camouflage d'un arpège en broderie s'observe également dans la *sinfonie* en sol Majeur :



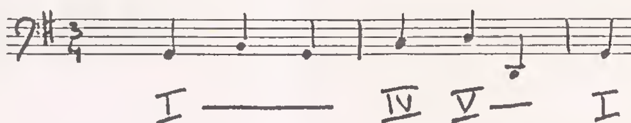


(gamme descendante jusqu'à la tonique sol, exécutée à la basse)

II – Les notes tonales comme support du thème

Afin d'en renforcer le sens tonal, Bach accompagne le thème par une basse qui s'appuie sur le schéma I IV V.

C'est ainsi que ce thème qui dans une fugue aurait été présenté à découvert, reçoit le renfort d'une basse qui sous-tend une cadence parfaite non écrite, mais que l'oreille perçoit aisément.



Il arrive même que l'accord complet soit développé comme support du thème :



On admirera ici la maîtrise d'écriture du compositeur qui assoit un accord de septième de dominante sur une tonique, accord complexe qui pourrait déconcerter l'oreille si le thème ne prenait à son compte le développement de cet accord :



Les notes tonales comme structure de l'œuvre.

Des œuvres aussi denses que les *Inventions* et *Sinfonies*, où l'œil ne discerne que de rares points d'appui, ne peuvent se comprendre que grâce au cycle des quintes, lui-même enfermé dans le rapport I IV V.

On sait que la forme suite est basée sur l'enchaînement le plus simple : tonique-dominante :

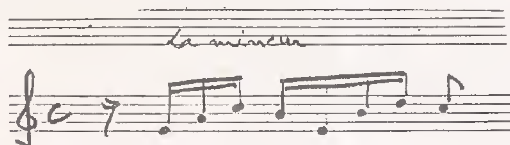
Une seule des *Inventions*, la 6ème en mi Majeur, utilise ce principe binaire et ne déroge pas à la règle, toutefois ce schéma élémentaire est développé de la façon suivante :

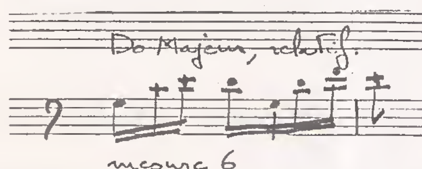
A exposition du thème à la tonique
B exposition du thème à la dominante — 3 parties
C exposition du thème à la tonique

La troisième partie, retour à la tonique, ne doit pas s'analyser comme un retour à A, selon la forme lied A B A, tant elle peut être abrégée et en général inversée dans sa tessiture – la partie supérieure passant très souvent à la basse – le discours polyphonique est ici perçu dans sa continuité et non comme une réexposition.

A ce schéma I V I peut s'en substituer un autre lorsque le thème est présenté en mineur. En ce cas, l'attraction du relatif majeur est si forte qu'il remplace le cinquième degré et le plan s'articule ainsi :

Ton mineur ⟶ relatif Majeur ⟶ retour au mineur tel est le cas de l'*Invention* en la mineur.

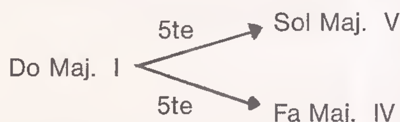




Remarquons au passage, que l'inverse n'est jamais vérifié et que s'il y a emprunt à une tonalité mineure, ce n'est que passagèrement et jamais sur les grandes articulations de l'œuvre.

L'emprunt au IVème degré

Cet emprunt découle logiquement du cycle des quintes.



Les degrés I IV V qui assoient la tonalité principale, servent également d'appui aux différentes sections de l'œuvre.

Si nous reprenons l'exemple de l'*Invention* n° 8 en Fa Majeur, nous découvrons le plan tonal suivant :

A/ **Fa Maj** tonalité principale se dirigeant vers

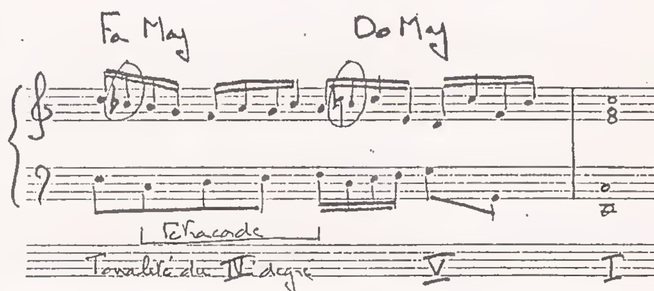
B/ **Do Maj** dominante du ton principal se dirigeant vers

C/ **Si b. Maj** amenant un retour vers Fa Maj, l'œuvre se concluant par une cadence parfaite.

Si la jonction entre la première et la deuxième section est aisément décelable, grâce à une cadence parfaite, il n'en va pas de même pour l'articulation entre la deuxième et la troisième, beaucoup moins franche et noyée dans un glissement de marches harmoniques. Seul le schéma I IV V, ici présenté dans sa succession I V IV, permet d'en démonter le mécanisme.

L'emprunt au IVème degré est d'ailleurs fréquent chez Bach. Dans cette même *Invention*, l'alternance MI bécarre MI bémol appartenant à deux tonalités différentes (Fa Maj. Si bémol Maj) nourrit les dernières mesures.

Ailleurs, l'ambiguïté se resserre sur une mesure



La tonalité principale d'Ut Maj, emprunte à la tonalité du IVème degré Fa Maj, un si bémol qui se transforme immédiatement en Si bécarre pour une cadence parfaite en Ut. Soulignons la marche de la basse sur le tétracorde Do Ré Mi Fa. (Do = ton principal ; Fa = ton du IVème degré).

Les tonalités relatives.

Le schéma I IV V convient d'être complété par celui des gammes relatives. Ainsi, de trois tonalités pourra-t-on passer à six. L'*Invention* en Fa Maj déjà citée, verra son potentiel tonal s'élargir à

I Fa Maj	Ré m relatif
IV Si b. Maj	Sol m relatif
V Do Maj	La m relatif (non utilisé)

Mais il est rare que Bach utilise la totalité du cycle tonal. Il préfère resserrer sa pensée sur quelques points forts et n'utilise les tons relatifs que brièvement au cours des divertissements.

Ce n'est qu'à partir de la 16ème mesure, c'est-à-dire au milieu d'une pièce qui n'en comporte que 34, qu'il présente son thème en sol m et ré m en occultant la sixième tonalité : La m.

Le schéma tonal complet se présente ainsi :

A/ Fa Maj

B/ Do Maj   divertissements sur Sol m et Ré m

C/ Si b. Maj   avec retour à Fa Maj.

Evolution structurale

Il peut sembler présomptueux de vouloir tracer une évolution du plan structural des *Inventions*, tant chacune relève du cas d'espèce.

Néanmoins, l'assise I IV V porte en germe une structure qui se développe selon les nombres impairs et dont, paradoxalement le point de départ est la structure binaire de la Suite.

Ton principal : || : Dominante

Toutefois ce schéma s'articule assez vite en trois parties

Ton principal	Dominante	Retour au ton principal

(*Invention* en Mi Maj)

et d'un plan ternaire on s'oriente logiquement vers un plan à cinq sections

I		V		IV
PT		T. de la Dominante		T. de la S/Dominante
	Ton voisin		Ton voisin	

Telle est l'articulation de la *Sinfonia* n° 5 en Mi b Maj.

I Mi b Maj		V Si b Maj mes. 17		IV La b Maj mes. 29
	relatif do m mes. 13		Fa m mes. 25 relatif de	

Conclusion

En résumé, pour trouver le plan d'une *Invention*, il faut déterminer la tonalité principale et suivre le cycle des tons voisins. Pour peu que le thème soit basé sur l'accord de tonique, et que l'œuvre soit ponctuée de quelques cadences, le mécanisme se démonte aisément.

A l'époque de la recherche du symbolisme numérique et de l'étude des rébus canoniques, il peut sembler puéril de rappeler que Bach est aussi un musicien qui a utilisé, et de quelle façon ! la tonalité.

Telle sera notre conclusion. Les plus grandes "inventions" se sont faites sur quelques idées simples. Newton découvrit les lois de la gravitation en recevant une pomme sur la tête. Bach "inventa" à partir de la tonalité. La recette est élémentaire. Vous prenez un arpège, une gamme et vous transposez sur I IV V. Après tout, il ne suffit que d'un peu de génie...

Jean SICHLER
Professeur au C.N.R. d'Aubervilliers

Informations diverses

■ Concours artistique Lucien Wurmser

Ouvert librement aux élèves, tous peuvent participer à ce concours dans les disciplines : piano, flûte traversière, flûte à bec. Concours doté de prix dans les degrés "excellence".

Inscription avant le 31 janvier 1991.
Renseignements auprès de M. Jean Sichler, 11 rue Olivier Messiaen, 94440 Santeny.

■ C.P.M.A., Sud-Musiques à Marseille

Sous la direction de Mireille Gourdeau, le C.P.M.A. organise trois conférences sur Mozart, à la Bastide de la Magalone, 245 boulevard Michelet, 13009 Marseille.

– *Jeudi 17 janvier 1991 à 18 h 30 :* "Mozart et le Contrepoint" par Michel Philippot.
– *Jeudi 24 janvier 1991 à 18 h 30 :* "Mozart et la simplicité" par le Professeur Michel Carcassonne
– *Jeudi 31 janvier 1991 à 18 h 30 :* "Les femmes dans les opéras de Mozart" par Jean-François Godchau.

Entrée gratuite.

■ Cycle musique de chambre tchèque, à l'auditorium du Louvre et au Musée d'Orsay

Du 6 décembre 1990 au 7 février 1991, le Musée du Louvre, en collaboration avec le Musée d'Orsay, présente un cycle de douze concerts consacré à la musique de chambre tchèque, chaque musée en accueillant six.

Il permettra de découvrir des compositeurs peu connus comme Vorizek, contemporain de Beethoven, peu joués comme Suk ou Martinu, d'entendre des œuvres de musique de chambre de Janacek, surtout connu en France pour ses opéras. Tout cela sans oublier Dvorak, le plus célèbre de tous les compositeurs tchèques.

Concerts à 12 h 30 et 20 h 30 au Musée du Louvre, à 12 h 30, 18 h 45 et 20 h 30 au Musée d'Orsay.

■ Mozart aux enfants

Deutsche Grammophon publie un jeu éducatif et musical destiné aux enfants à partir de 6 ans. Un jeu de cinq tableaux à reconstituer devant un décor, un disque compact ou une musicassette de chefs-d'œuvre choisis. Notice explicative en quatre langues. Format 32/32. Disponible en magasins. Une partie de la vente servira à la création d'une maison d'accueil pour les parents d'enfants cancéreux traités à Villejuif.

■ Orchestre Sinfonia à Thiais

Ce 16 novembre, naissance de l'orchestre Sinfonia, ensemble instrumental constitué de professeurs issus des Conservatoires municipaux, placé sous la direction de Jean-François Gassot. Sinfonia invitera lors de ses prochains concerts différents solistes nationaux et internationaux mais orientera aussi son action en direction des enfants avec des interventions en milieu scolaire. L'un des objectifs de l'orchestre sera d'accueillir les élèves de haut niveau, issus du Conservatoire, leur permettant ainsi de débuter dans une formation professionnelle et d'affronter leurs premiers publics.
25, boulevard de Stalingrad, 94320 Thiais.

(suite page 32)

César Franck
Symphonie en ré mineur

par **Jean-Christophe MAILLARD**

Rares sont les compositeurs qui, comme Franck, ont composé "leur" symphonie, "leur" quatuor, "leur" sonate... Un grand genre instrumental, une fois essayé, est rapidement suivi d'autres ou, moins souvent, abandonné car ne correspondant pas aux aspirations du créateur : ainsi mentionne-t-on, à titre de curiosité, "la" symphonie de Wagner ou "celle" de Debussy, exercices juvéniles rapidement oubliés, alors que "le" quatuor du même Debussy, "celui" de Ravel ou "la" symphonie de Dukas marquent un important tournant dans une carrière, œuvres-jalons et réussites parfaites jetant un dernier regard vers les années de formation, empreintes déjà des œuvres à venir. La mort tragique d'Ernest Chausson justifie donc peut-être la présence de son unique symphonie à un catalogue brusquement interrompu.

Tout autre est le cas de César Franck. Sans revenir sur le fait que son génie s'est révélé tard, un peu à la manière – on l'a si souvent souligné – de Jean-Philippe Rameau, il ne faut pas perdre à l'idée que, dans sa longue carrière, ce sont les événements qui en ont guidé les étapes. Jeune et brillant virtuose, il publie à 21 ans ses *Trios opus 1* qui semblent préluder à une production riche et régulière. Remarqué par Berlioz pour ses talents de pianiste, encouragé par Liszt et Mendelssohn, il commence pourtant une longue période obscure et laborieuse, celle d'un sérieux et compétent professeur de musique... et c'est bien plus tard, aidé par la transformation profonde de la société française après la guerre de 1870, et surtout soutenu par ses élèves et admirateurs que cet être modeste, assujetti aux jugements de son entourage, deviendra le chef de file de tout un courant musical et qu'il parviendra à dévoiler pleinement un langage et une sensibilité personnelles. A cette époque privilégiée de la vie du musicien appartient la *Symphonie.* Pendant une petite vingtaine d'années, petite car l'expérience de Franck est vieille de plus de quarante ans, le compositeur donne, à sa manière, une réponse aux problèmes du langage, de la forme, des diverses écritures instrumentales. En cela Franck diffère largement de Rameau qui, pendant quelque trente-et-un ans (d'*Hippolyte et Aricie* aux *Boréades*) exploitera dans le seul domaine de la musique scénique le fruit de ses recherches antérieures, qu'elles soient théoriques ou pratiques. Franck, à la manière d'un Schubert presque, se sent pris par le temps, veut essayer avant que ne s'achève sa vie la plupart des genres musicaux : pièces pour piano, pour diverses formations de musique de chambre, pour orgue, mélodies, poèmes symphoniques, symphonie, oratorios, opéras... ce que l'Autrichien entreprend dans les deux ou trois dernières années de sa très courte vie trouve un écho dans la fièvre créatrice de ce quinquagénaire brusquement en possession d'une nouvelle jeunesse.

*
* *

La dernière page du manuscrit de la *Symphonie en ré mineur* porte la dédicace suivante : *A mon cher ami Henri Duparc. César Franck. Paris, le 22 août 1888.* L'auteur y travaillait, semble-t-il, depuis près d'un an, l'esquisse générale ayant été conçue pendant l'automne précédent, et l'orchestration réalisée au cours de la dizaine de mois suivante. Franck avait eu l'occasion, avant de se lancer dans son entreprise, d'apprécier deux œuvres capitales qui lui servirent, sinon de modèles, du moins d'exemples : la *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns et la *Symphonie Cévenole* de d'Indy. S'il est probable que l'idée d'une grande œuvre pour orchestre le tentait depuis longtemps, ses poèmes symphoniques lui ayant déjà servi de tremplins, il est certain que ces deux beaux succès durent conforter son intention. L'œuvre fut finalement créée en février 1889, après le refus de Charles Lamoureux, par l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, placé sous la baguette de Jules Garcin. A l'enthousiasme de ses élèves, qui attendaient depuis longtemps ce moment, s'opposa la froideur d'un public inhabitué à ce genre de musique. La critique, de même, fut très partagée. Satisfait de son œuvre, Franck analysa naïvement le silence de l'assistance comme du respect... Plus tard, il reconnaissait que le traitement de certains pupitres aurait pu être pensé différemment, et il disait à ses élèves : *J'ai osé beaucoup, mais la prochaine fois, j'oserai beaucoup plus encore...* (1). Aujourd'hui, la *Symphonie en ré mineur* est reconnue comme une page capitale du XIXème siècle, même si ses détracteurs subsistent. Alors que, dans les années 1970, on a vu les instrumentistes d'un grand orchestre italien s'opposer à leur chef – à l'image des musiciens de la *Prova d'Orchestra* de Fellini – pour l'inscrire à un programme car reflétant une esthétique "vieillote", alors que les critiques et biographes la jugent souvent avec sévérité, alors que son orchestration et sa structure font sourciller certains, l'œuvre connaît le succès d'une page du grand répertoire symphonique.

Principes structurels

"La symphonie beethovénienne peut être comparée à une série de tableaux de genres différents, œuvres d'un même peintre. Dans la symphonie moderne, les tableaux, de genres différents aussi, ont été brossés par le même peintre, mais l'artiste s'est inspiré en tous d'un même modèle, le peignant en diverses poses, le plaçant, au caprice de sa conception, dans la lumière ou dans l'ombre, en premier plan ou perdu dans la foule des personnages épisodiques" (Joseph-Guy Ropartz) (2).

"D'abord les lourdeurs pullulent. La rythmique est sans grâce : des mesures entières traînent la jambe, et Franck semble tout à coup laisser parler plus fort ses ascendances germaniques ; des phrases s'associent par paires, formées de périodes monotones de deux ou quatre mesures, enfin des points d'orgue trop nombreux fragmentent le discours" (Jean Gallois) (3).

"La symphonie de Franck (...) n'est qu'une constante ascension vers la pure joie et la vivifiante lumière, parce que la construction en est solide et les thèmes des manifestations de beauté. Quoi de plus joyeux, de plus sainement vivant que le motif principal de ce final, autour duquel viennent se cristalliser toutes les autres idées de l'œuvre, tandis que, dans les régions supérieures, domine toujours celle que M. Ropartz nomme très justement « le motif de croyance» ? » (Vincent d'Indy) (4).

Le principe du cyclisme semble partager les avis : avant d'abonder dans le sens de Vincent d'Indy ou de Jean Gallois, peut-être faut-il prendre en considération la définition de Guy Ropartz. Comme dans la plupart de ses œuvres, Franck a obéi à un souci d'unité et de symétrie. Ainsi, les thèmes s'articuleront toujours sur un nombre pair de mesures, subdivisible lui-même en sous-parties permettant une ossature rationnelle : poursuite du motif, division en deux avec "demande" et "réponse". Les motifs entendus dès le premier mouvement sont appelés à revenir dans le final, à s'interpénétrer, à créer un lien tout autre que ne l'aurait fait une simple citation, fût-elle saisissante comme dans le final de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Le principe se retrouve d'une manière aussi évidente dans le *Quintette*, la *Sonate pour violon et piano* et le *Quatuor*, conduisant à une prolifération thématique et à une manipulation savante des motifs : on a voulu voir dans ce principe structurel une réponse à l'exploitation wagnérienne des leitmotive. Le procédé se rencontre pourtant dans de nombreuses œuvres du XIXème siècle, qu'elles soient de Schubert, Berlioz, Schumann ou Liszt : probablement plus développé chez Franck, le cyclisme servira de modèle à de nombreux musiciens, qu'ils fassent directement ou non partie de la petite troupe de ses élèves.

Orchestration

La *Symphonie en ré mineur* a souvent été critiquée pour son orchestration. L'auteur lui-même, à l'écoute de celle-ci, regrettait notamment certaines parties de cuivres, dont il n'avait pas su apprécier exactement le résultat sonore... Franck, conscient de son talent d'architecte musical, était beaucoup plus habile dans le maniement de l'harmonie et du contrepoint, que les domaines du clavier et de la musique de chambre mettent si bien en valeur. Il n'hésitait pas, de même, à envoyer de ses élèves chez d'Indy pour parfaire leur connaissance dans le domaine orchestral. Albéric Magnard, par exemple, avait préféré l'enseignement de ce dernier à celui de Franck, car plus rompu à l'univers symphonique. Mais il serait hâtif et injuste de le considérer comme un piètre orchestrateur. Ces prétendues gaucheries d'orchestration sont, au contraire, intentionnelles dès le départ. Il est certain qu'il veut faire sonner l'orchestre d'une manière particulière. Franck, en effet, connaît déjà à cette époque le monde du poème symphonique, qui doit être descriptif et brillant. Ses amis Liszt et Saint-Saëns lui ont montré la voie à suivre, et il connaît suffisamment Berlioz, Wagner et Brahms. Des pages comme *Les Eolides, le Chasseur Maudit* et surtout *Psyché* révèlent un Franck soucieux de l'effet sonore, préfigurant même, à certains moments, Claude Debussy. Le cliché de l'organiste transposant les effets de son instrument à l'orchestre est, dans ce cas, largement surfait. Dans la *Symphonie*, il pense autrement. Il écrit une pièce sérieuse, l'équivalent par exemple du *Quintette*. Tout effet anecdotique doit s'effacer devant l'univers de la musique pure. Et c'est alors qu'inconsciemment peut-être, reviendront certains effets organistiques : le tuba, associé aux violoncelles et contrabasses (par exemple premier mouvement, mesures 501 et suivantes) évoqueront alors le pédalier par leur puissance un peu lourde ; les alternances petite harmonie – cordes (par exemple 2ème mouvement, mesures 221-241) rappeleront les changements de claviers, alors que le tutti des mesures 187 à 202 du final sonnera tel un tonitruant grand orgue. Ces exemples peuvent se multiplier. Pourtant, l'orchestre ressenble terriblement à celui de Berlioz : le cor anglais, les cornets à pistons et la harpe sont là pour le prouver, et pour affirmer une esthétique plus française qu'allemande. Les idées du compositeur semblent claires : faire sonner un orchestre de son temps, répondant à l'esthétique de son pays d'élection, selon ses propres désirs. Anton Bruckner, sorte d'"alter ego" autrichien de Franck (organiste lui aussi, champion de la musique pure et son presqu'exact contemporain) réagit de la même manière : le résultat est tout autre.

ANALYSE

Premier mouvement : *Lento, allegro non troppo.*

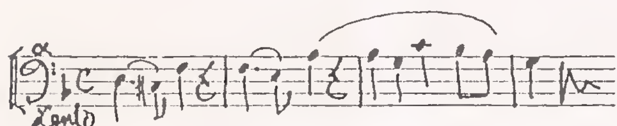
Cette première partie se rattache à la forme *sonate*, interprétée pourtant d'une manière assez originale. Si le principe de l'introduction lente est fréquent depuis Haydn, il est plus rare de voir celle-ci s'imbriquer à tel point avec l'allegro suivant. Comme dans la *Symphonie en ut majeur* de Schubert, les motifs de l'introduction réapparaîtront, créant dès ce premier mouvement une page cyclique par elle-même.

1) Introduction, exposition

a) Lento. Un premier motif est énoncé par les cordes graves. Périodes courtes, symétriques : après deux mesures de

tension (rythme répété, caractère instable de la quarte diminuée), il trouve sa résolution par deux courbes similaires, de mouvement descendant et affirmant la tonalité de *ré* mineur, peu perceptible jusque-là. La thématique, on le verra par la suite, est excessivement franckiste.

motif α



Immédiatement après, un autre motif, très chromatique, lui répond :

motif α'

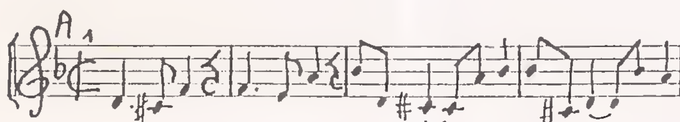


Ambiance énigmatique, interrogative. Après un épisode de transition de quelques mesures, α connaît un premier développement. Réexposé dans la même tonalité, il va bientôt moduler vers *fa dièse* mineur (mes. 21). La tension augmente, le rythme obsédant de α commence à se répéter en mouvement descendant par les basses. Un crescendo conduit à un premier changement de tempo.

b) Allegro non troppo (mes. 29).

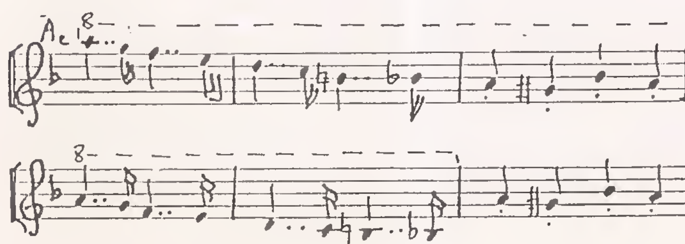
Début de l'exposition de l'allegro ? Poursuite de l'introduction ? Franck joue sur l'équivoque. Il se contente de faire entendre le premier thème de ce qui compose une vaste forme *sonate*, avant de retourner au tempo initial. Ce thème n'est d'ailleurs, au départ, qu'une modification rythmique de α, poursuivie différemment :

A1



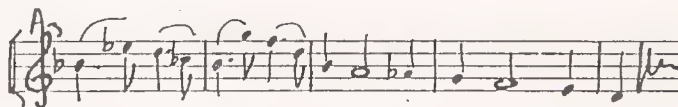
Le thème se continue sur une série de six mesures de mouvement descendant. Une fois de plus, la symétrie mélodique et rythmique est strictement observée :

A2



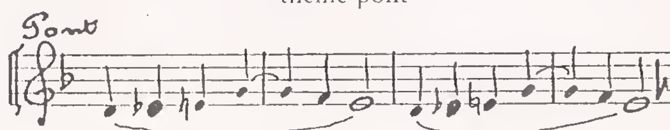
L'idée se poursuit par une sorte de pendant à A1 : rythme pointé, répétition amplifiée. Le principe de la note pivot, cher à Fanck, est bien illustré ici :

A3



Le thème A semble achevé ici. Le motif qui suit connaîtra une autonomie suffisante pour être considéré comme un pont indépendant, propice à la modulation, tandis que A représente un élément de stabilité tonale. Malgré cela, le motif d'accompagnement des basses n'est que la seconde moitié de A1 modifiée : le travail thématique est déjà grandement amorcé :

"thème pont"



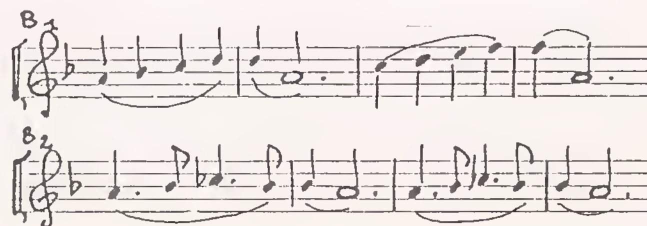
c) Lento (mes. 49)

Répétition textuelle du premier *lento*, mais cette fois-ci en *fa* mineur. Deux mesures modulantes, développant la seconde moitié de A1, avaient permis ce cheminement. Seules quelques discrètes ponctuations des clarinettes et des bassons (mes. 61-63) permettent de différencier, autrement que par sa transposition, ce passage lent de l'initial. *"C'est une symphonie classique. Au début du premier mouvement, se trouve une reprise, comme on en faisait autrefois pour mieux affirmer les thèmes ; mais elle est dans un autre ton"*, explique Franck pour ce retour de l'introduction initiale (5). Mais il est curieux, et l'auteur ne le souligne guère, de reprendre ce qui est considéré comme un préambule, et de tronquer l'exposition pour le faire réentendre alors que les autres thèmes de l'habituelle forme *sonate* n'ont pas tous été entendus...

d) Allegro non troppo (mes. 77)

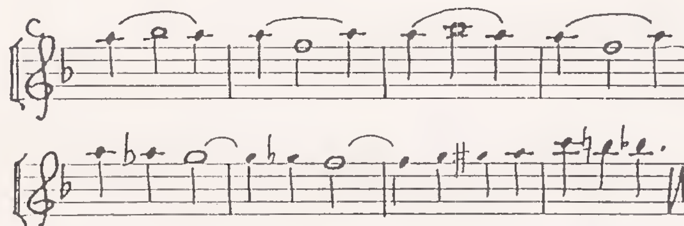
La reprise se poursuit. A1, A2 et A3, suivis du "thème pont", se font entendre puis, comme si nous nous retrouvions à la fin du premier *allegro*, l'exposition se poursuit. Le thème B, comme dans la tradition la plus pure, est au relatif majeur de la tonalité de départ, *ré* mineur. Une nouvelle fois, ce motif en *fa* majeur répond à une symétrie parfaite, axée sur l'élément stable B1 et l'élément modulant B2 :

B1 et B2



Après un court passage de transition assuré par de brefs développements de B2, un thème C caractérisé par sa note pivot s'apprête à conclure l'exposition.

C



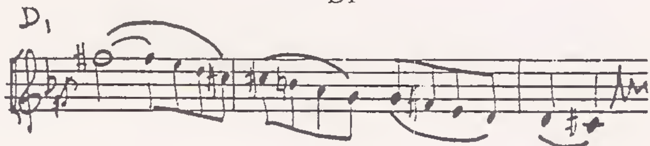
Après une vingtaine de mesures plus libres, dans un esprit rappelant les ponts des symphonies classiques, une sorte de coda achève définitivement cette exposition. Le cor, le hautbois, la flûte puis les cordes rappellent par bribes le motif C.

2) Développement (mes. 191)

a) L'exposition de ce premier mouvement a réservé des surprises : elles ne vont pas tarder à se poursuivre. A1 et A2, dans le ton surprenant de *la bémol* majeur, débutent cette partie, soutenues par un ostinato qui n'est autre que la tête de C. Une modulation conduit, par un système d'enharmonie (*do bémol-si*, mes. 206), à la tonalité de *si* majeur : le développement semble se poursuivre logiquement. C'est alors que surviennent différentes idées nouvelles qui ne sont pas sans évoquer, au sein d'un développement pourtant, une notion de nouvelle exposition.

b) Un nouveau motif D1, en *ré* majeur, ouvre ce nouveau volet :

D1



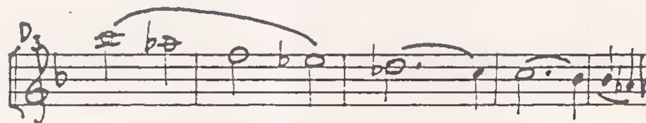
suivi aussitôt après par D2, lui-même en *si bémol* majeur, pui en *ré bémol* majeur :

D2



D3 constitue une très spectaculaire réminiscence de α', entendu au tout début de l'introduction lente. Alors que les deux derniers motifs, par leur véhémence, semblaient poursuivre le caractère emporté de ce développement, cet arpège descendant provoque le même apaisement que celui entendu sous la forme α' qui répondait aux interrogations de α. La tonalité de *la bémol* majeur est une nouvelle étape du parcours :

D3



Ce passage semblait s'égarer du propos : le "thème pont" assure à présent l'unité (mes. 245) et une fois la citation effectuée, cet étrange développement, qui ne fait presque rien d'autre que de faire entendre de nouveaux éléments, énonce à présent un motif D4, reprenant l'aspect véhément de D1 et D2, dans les tonalités de *la bémol* majeur, puis de *fa dièse* mineur (mes. 249) :

D4



Une nouvelle incursion du "thème pont" (mes. 255) conduit à une nouvelle présentation de D4 (mes. 260), puis de D3 (mes. 267), développé le temps de quelques mesures, cette sorte d'excroissance étrangère à un développement classique cède désormais la place au matériel thématique entendu dans l'exposition.

c) Le développement se poursuit d'une manière plus traditionnelle : les motifs C et D3 alternent (mes. 285-292), puis c'est à α de dialoguer avec C. Le rappel de la cellule initiale s'accompagne d'ailleurs d'un retour à *ré* mineur alors que l'orchestration procède par blocs sonores bois-cordes. Progressivement, les valeurs se raccourcissent, un rythme de croches se généralise, et la tête de C se répète de manière tournoyante (mes. 317 et suivantes). Un grand crescendo s'amorce et trouve son aboutissement à la mesure 331.

d) Conclusion du développement : un retour au *lento* affirme puissamment α. Le sentiment de la conclusion est renforcé par les procédés de la strette : tuilages de α pris dans son entier (trombones et trompettes, mes. 330-344), puis enchevêtrements dans les différents pupitres du début et de la fin de cette même cellule (mes. 336-344). Comme à la fin des deux premiers *lento*, α conclut le développement sur des mouvements descendants aux basses, tandis que vents et violons accentuent, dans un mouvement contraire, un puissant crescendo.

3) Réexposition (mes. 349)

Allegro. Retour de A1 et A2, mais dans la tonalité surprenante de *mi bémol* mineur, enrichis d'un motif d'accompagnement supplémentaire aux bois et aux cuivres. Ces deux mêmes fragments du thème sont ensuite repris en *sol* mineur (mes. 361), puis à nouveau traités en strette, mais dans un tempo rapide. A3 se fait entendre en *mi bémol* majeur (mes. 375) suivi du "thème pont" (mes. 381). B1 et B2 sont alors énoncés en *ré* majeur (mes. 389), légèrement développés, et C fait sa réappartion, dans cette même tonalité (mes. 419). On retrouve les mêmes éléments qu'en fin d'exposition : le passage libre de type pont (mes. 445), les réminiscences de C (mes. 465). A partir de la mesure 473 s'amorce une coda : le

"thème pont" se développe en un violent crescendo assuré par l'orchestre dans toute sa puissance. Une dernière exposition de α, en fortissimo, conclut ce vaste premier mouvement, d'une manière assez abrupte d'ailleurs puisque le motif, attaqué en *sol* mineur, se dirige très rapidement vers un violent accord de *ré* majeur qui termine la page. Par rapport aux innovations précédentes, la réexposition n'apporte aucune surprise structurelle particulière.

*
* *

Second mouvement : ***Allegretto.***

"Ensuite viennent un andante et un scherzo, liés l'un à l'autre. Je les avais voulus de telle sorte que, chaque temps de l'andante égalant une mesure du scherzo, celui-ci pût, après développement complet des deux morceaux, se superposer au premier. J'ai réussi mon problème" (6). Franck donne l'impression de s'être livré à un tour de force : cette page paraît pourtant d'une assez grande simplicité, au regard du mouvement initial. En fait, elle tient à la fois du *lied*, du *scherzo* et de la *variation*.

Premier volet (mes. 1-108) : *Lied*

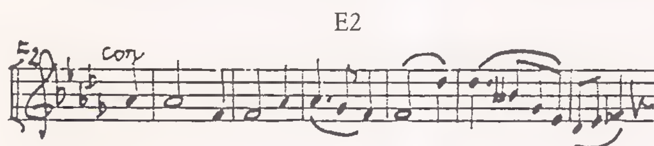
1) Un motif E, dont le caractère mélancolique et élégiaque, et la tonalité inattendue de *si bémol* mineur rompent avec le climat véhément du premier mouvement, est précédé d'une introduction énonçant son canevas harmonique. Les accords plaqués de la harpe (jusqu'alors silencieuse) ne font que renforcer les pizziccatti des cordes. Le cor anglais se greffe alors, faisant entendre le thème tel qu'il a été suggéré auparavant :

E1



Il se poursuit par un appel de cor en *ré bémol* majeur, soutenu par la flûte et la clarinette :

E2



2) La seconde partie de cette forme *lied* se déroule dans un climat général de *si bémol* majeur, la tranquillité de E cédant la place à un motif F, plus pressant et propice au développement mélodique et tonal. La symétrie est, une nouvelle fois, d'une grande importance pour ce thème qui se subdivise en trois sections de huit mesures chacune : F1 (mes. 48-56), F2 (mes. 57-64) et F3 (mes. 65-72).

F1 F2 F3



Un développement suivra, axé principalement sur F2, avant de redonner la parole au cor anglais solo, qui clôt l'*andante* par la reprise de E1 dans la tonalité initiale, mais dans la tessiture plus sombre de l'octave inférieure ; la structure A.B.A. traditionnelle est pratiquement respectée mais le mouvement n'en est pas achevé pour autant.

3) Un transition d'une dizaine de mesures annonce la partie suivante tout en rappelant F1, sous forme d'alternances cordes - petite harmonie.

Second volet (mes. 109-183) : *Scherzo*

1) De même que le rythme, la pulsation et la tonalité de *sol* mineur semblent transformer totalement l'ambiance, une impression de continuité subsiste : Franck se contente, en fait, de varier sur les harmonies de E, un peu selon le principe du début du mouvement, mais sur un rythme de sextolet de double-croches : l'ambiance aérienne et lancinante créée principalement par les cordes est tout-à-fait dans l'esprit d'une *fileuse* (E', mes. 109-134).

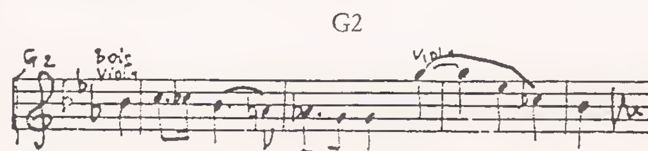
2) Alors que l'auditeur pouvait s'imaginer que Franck continuerait la variation, voici le trio du *scherzo* (mes. 135-175) : le motif G, entièrement nouveau, souligne l'autonomie de ce passage par rapport au *lied* initial. La clarinette, jusqu'alors peu entendue en solo, fait entendre une mélodie flexible et rapide dans la tonalité de *mi bémol* majeur, rapidement oubliée lors de sa reprise en *sol bémol* majeur par la flûte et le hautbois :

G1



G1 se transforme ensuite en G2 (seconde partie du trio, mes. 150-158)

G2



puis réapparaît sous forme d'un court développement se terminant par un solo de flûte au chromatisme énigmatique, transition pour la réexposition, à nouveau en *sol* mineur, de la première partie du *scherzo*, tronquée comme l'avait été celle du *lied* précédent.

Troisième volet (mes. 182-262)

Lied et scherzo se rejoignent : le cor anglais solo rappelle le début du mouvement, tandis que les cordes l'accompagnent sur le rythme léger du sextolet. La tonalité de *sol* mineur permet la transition, puis E, soutenu par E', se réexpose dans le *si bemol* mineur initial suivi par le *ré bémol* majeur de E2. Ce parti pris de juxtaposition est, jusqu'alors, fort simple puisque Franck superpose un thème et sa variation. Il est évidemment difficile d'en faire de même entre F et G : ils vont donc alterner par deux fois en périodes de quatre mesures chacun, dans la tonalité de *si* majeur. Une conclusion en *si bémol* majeur développe F puis termine le morceau sur l'effet le plus *harpistique* possible, l'arpège, mais que l'auteur fait entendre ici pour la première fois sur l'instrument !

*

* *

Troisième mouvement : ***Allegro non troppo***

Selon le principe du cyclisme, c'est dans le final que doivent se retrouver les différents éléments de l'œuvre : alors que les deux premiers mouvements utilisaient d'une manière interne cette conception du traitement thématique, ne créant jusqu'alors aucune passerelle de l'un à l'autre, il y a ici tout à la fois développement individuel et récapitulation de toute l'œuvre. Ce dernier panneau couronne les deux autres du tryptique. Le mouvement affecte, dans ses grands traits, le plan d'une forme *sonate*, dont l'exposition correspond pratiquement aux canons usuels.

1) Exposition (mes. 1-39)

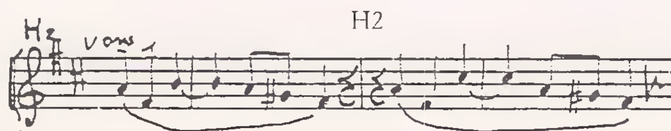
Après une brève et énergique introduction de six mesures, le thème H1 apparaît dans un climat héroïque, soutenu par les trémolos des violons et altos :

H1



La tonalité de *ré* majeur répond victorieusement à celle du premier mouvement. H2 (mes. 19) en est la réponse, toujours dans le souci de symétrie qui caractérise la thématique franckiste.

H2



Reprise en tutti de H1 et H2, accentuant le caractère joyeux de ce début de mouvement, et ébauchant un premier développement (mes. 37-71). Le second thème, I, se présente sous la forme d'une courte sonnerie de cuivres I 1, puis d'une réponse I 2 par le reste de l 'orchestre, énoncés par trois fois (mes. 72-97) dans un climat général de *si* majeur.

I 1 I 2



Cette exposition d'une forme *sonate* quasi conventionnelle – hormis la tonalité inattendue du second thème – se poursuit par un passage au caractère fluctuant et modulant, rappelant les ponts traditionnels, mais d'une assez grande autonomie pour le considérer comme un motif indépendant J (mes. 98-124).

J1 J2 J3



La surprise est grande lorsque survient inopinément le thème E, élément principal du second mouvement. Ici, pas de cellule comme d'Indy par exemple les exploite dans ses œuvres, mais bel et bien retour textuel de la mélodie précédemment entendue : seules la tonalité de *si* mineur et une orchestration épurée modifient le solo du cor anglais (mes. 125-139).

2) Développement (mes. 140-267)

Franck affectionne particulièrement ces curieuses réminiscences se glissant dans le déroulement d'un discours musical classique. La forme *sonate* se poursuit donc après le retour inopiné de ce dernier thème. H connaît à présent un développement modulant en strettes (mes. 140-186), allant de *si* majeur pour aboutir à un glorieux appel de I par tout l'orchestre, dans les tonalités successives de *mi bémol* majeur, *do* majeur et *si* majeur (mes. 187-211). De même que l'exposition s'était terminée par un rappel de E, ce motif alternera enfin avec J, sous la forme déjà connue dans l'œuvre des frag-

ments thématiques opposés en blocs sonores, puis un accelerando conduit à une victoire progressive de J, dans un climat de tension croissante (mes. 212-267).

3) Réexposition (mes. 268-440)

C'est dans cette dernière partie que s'affirme au mieux la notion du cyclisme : au lieu d'assurer une conclusion au mouvement – qui jusqu'alors pouvait même être considéré comme une *sonate* à quatre thèmes (H, I, J, E) – Franck réintroduit différents éléments des deux premières parties, choisis parmi d'autres, et les mêle entre eux. D'une manière peu surprenante, c'est d'abord à H de revenir en force, dans sa tonalité initiale de *ré* majeur (mes. 268-299), suivi de E exposé par un tutti véhément qui lui fait perdre son aspect bucolique, l'éclairant sous une lueur tragique qui brise le chant de victoire précédemment entendu (mes. 300-318). Un court passage, d'un intérêt moindre, assure la transition dans un climat haletant de modulations incessantes (mes. 318-329), puis c'est au thème C de créer, une nouvelle fois, la surprise, d'autant plus qu'il n'intervient pas dans la puissance du tutti, mais joué par les cordes seules : son rythme caractéristique et son emploi de la note pivot suffisent pour éveiller la mémoire de l'auditeur par son caractère prégnant (mes. 330-349). Rupture, surprise encore : après trois graves et sereins accords de *ré* majeur, soudain ponctués par de gracieux arpèges à la harpe, le thème initial α revient doucement, transfiguré par rapport aux premières mesures de l'œuvre, dans un calme *ré* majeur (mes. 350-365). La fin de la symphonie est proche : un dernier développement va permettre d'entendre en alternance C et α, puis C et H, dans diverses modulations (*mi bémol* majeur, *mi* majeur, *la bémol* majeur, mes. 366-397). Ce jeu thématique entre différents éléments du premier et du dernier mouvement conduit à la péroraison finale : le motif H, en *ré* majeur, termine l'œuvre en force, en un brillant et joyeux tutti.

*
* *

La *Symphonie en ré mineur*, tout au long de son développement, a suivi une logique et un équilibre parfaits. L'orchestration compacte, délibérément choisie par le compositeur, s'est néanmoins diversifiée en de nombreux endroits. L'écriture, d'un savant contrepoint et d'un cheminement tonal parfois tortueux, a permis de dévoiler des pans d'ombre et de lumière, d'opposer le doute à la victoire. Œuvre riche et généreuse, elle figure de tout évidence parmi les très grandes symphonies du XIXème siècle, ses prétendues faiblesses constituant en fait quelques-uns des traits qui forment son originalité, reflet fidèle de celui que ses élèves nommaient le *Pater Seraphicus*.

Jean-Christophe MAILLARD
Professeur agrégé d'éducation musicale

(1) Cité dans Vallas (Léon), *La véritable histoire de César Fanck*, Paris, Flammarion, 1955, p. 267.

(2) *Notations artistiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891, p. 172.

(3) *Franck*, Paris, Seuil, coll. *Solfèges*, 1966, p. 167.

(4) *César Franck*, Paris, 1924, rééd. Paris, Michel de Maule, 1987, pp. 180-181.

(5) Cité dans Vallas (Léon), *La véritable histoire...*, op. cit., p. 267.

(6) Ibid.

bibliographie

• **Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France**, ouvrage collectif sous la direction de Daniel Paquette. Presses Universitaires de Lyon / Editions A Cœur Joie (24, avenue Joannès-Masset, 69363 Lyon cedex 09). 256 pages, illustrations et exemples musicaux. 197 francs.

"Le Classicisme est la corde la plus tendue du Baroque". Dans un domaine où règnent flou de la pensée et controverse permanente, cette formule de Maldiney devrait, nous semble-t-il, rallier tous les suffrages. L'art de Rameau, gouverné avant tout par la raison, ne ressortirait-il pas ainsi davantage au classicisme qu'au Baroque...

Qunize enseignants et étudiants du CERMIM (Centre d'Etudes et de Recherches sur la Musique, l'Informatique musicale et les Média) de Lyon II ont contribué à l'élaboration de ce volume que Daniel Paquette maître d'œuvre, a divisé en trois grandes sections :

– *Lyon, carrefour de la musique baroque et classique en France.* La musique à Lyon au XVIème siècle ; Petite anthologie des compositeurs lyonnais du XVIIème au XXème siècle ; L'activité musicale lyonnaise au XVIIIème siècle.

– *Aspects de la musique baroque et classique en France.* Cette partie regroupe dix communications ; elles abordent tour à tour les problèmes d'écriture (basse continue), d'expression (ornementation, parodie), d'esthétique (Corette, Grigny, Art du chant), de forme (la Suite), et d'instruments (viole de gambe, hautbois, orgue).

– *Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau.* Antagonismes d'un "classique finissant" et d'un "romantique naissant" ; Etude des procédés de dramatisation, de l'écriture chorale chez Rameau ; Solmisation hongroise et théories de Rousseau ; François-Lupien Grenet, compositeur du *Devin du Village* ?

Annexes, bibliographies générale et par article ainsi qu'un Index nominum concluent ce remarquable volume de Mélanges.

• Claude FERNANDEZ et Jean-Michel PERCHERANCIER. **Les œuvres pour piano et orchestre.** Champion-Slatkine, éditeurs. 310 pages, 126 francs.

Quelque 4 000 œuvres sont citées dans le Répertoire général de cet ouvrage ; plusieurs centaines d'entre elles sont également présentes dans le Répertoire analytique, et nos auteurs attribuent des étoiles à chaque mouvement de chaque concerto.

"Pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique", écrivait Charles Baudelaire. Certes ! Faut-il encore ne pas confondre ouvrage de critique "subjective, forcément subjective" et outil de référence musicologique... Au nom de quoi, en effet, dans un ouvrage que l'on dit être de musicologie – ce qu'il est d'ailleurs à beaucoup d'égards –, les auteurs croient devoir nous asséner leurs choix esthétiques, leurs effusions, et croient pouvoir qualifier de "grincheux" ou de "jaloux" ceux qui pourraient ne pas adhérer à leur prédilection pour Saint-Saëns, Tchaïkovski et Chaminade.

Dommage, car le travail de prospection a été considérable et une bonne centaine de compositeurs parfaitement inconnus ont pu être recensés.

• **Die Soldaten**, de Bernd Alois ZIMMERMANN. Livret, correspondance, textes, études. Numéro spécial de la revue *Contrechamps*, éditions l'Age d'Homme, Lausanne/ Paris (5, rue Férou, 75006 Paris). 24 x 18. 198 pages, 50 francs.

Considéré, à l'instar de *Pelléas* et de *Wozzeck*, comme l'un des ouvrages-phares de ce siècle, l'opéra de Zimmermann n'en est pas pour autant souvent représenté (difficultés de réalisation scénique) ; il n'a pas non plus donné naissance à une très abondante littérature. Le présent dossier est donc le bienvenu.

Œuvre sombre et désespérée... Le livret, écrit par Zimmermann d'après une pièce de Jakob Lenz, ne met-il pas en scène viol, meurtre et suicide ? Zimmermann, lui-même, mettra fin à ses jours en 1970 (cas, du reste, à peu près unique parmi les compositeurs...).

Sont successivement étudiés : la place de *Die Soldaten* dans l'œuvre, sa genèse, la synopsis et l'adaptation du texte de Lenz, l'écriture musicale (Zimmermann se démarque ici clairement, et pour la première fois, du sérialisme post-wébernien), le sentiment de la récurrence dans la pensée et l'œuvre du compositeur, le journal intime, la correspondance, l'univers intellectuel du critique musical que fut également Zimmermann, l'influence de Joyce et de Pound (ses pères spirituels, disait-il)...

Bibliographie et discographie complètent naturellement ce dossier.

• **World music, politics and social change.** Dossier établi par *The International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), sous la direction de Simon Frith. Collection *Music & Society.* Manchester University Press (Oxford Road, Manchester M13 9PL). Relié toile, 216 pages. 30 £ sterling.

Réalisé sous la direction de Simon Frith (Directeur du département d'Ethnomusicologie de l'Université de Glasgow et correspondant du journal new-yorkais *The Village Voice*, le présent volume comporte une douzaine de contributions, réparties en quatre grands chapitres :

- **Creating a mix,** études sur le métissage des musiques populaires en Afrique de l'Ouest et en Indonésie.

- **Tradition and acculturation**, impact des médias sur la musique populaire de Slovénie et sur la chanson traditionnelle judéo-espagnole au... Canada français.

- *The problem of genre,* études sur l'importance des *labels*, des "étiquettes", dans le domaine des musiques populaires : *Chambú*, danse caractéristique de la province de Nariño, en Colombie ; *canzone*, dans l'Italie d'aujourd'hui ; musique populaire israélienne.

- **Rock and politics** : rock et idéologie à Cuba ; transformations des musiques populaires norvégiennes ; rock "d'avant-garde" en Hongrie ; rock et politique en Hollande ; "le rock pour l'Ethiopie".

"L'émergence de la *World music* est le phénomène culturel majeur de notre temps", professsait récemment Jean-Paul Goude, qui fut le grand ordonnateur du défilé du Bicentenaire de la Révolution française (chaque époque n'a-t-elle pas les hérauts qu'elle mérite ?). Il n'empêche que, conditionnée et diffusée grâce aux fantastiques moyens financiers et technologiques que nous savons, la *World music* est en bonne voie, sinon d'éliminer partout, tout au moins de phagocyter une bonne part des musiques ethniques de nos cinq continents. Ne vivons-nous pas déjà au cœur du "Village planétaire" cher à Marschall McLuhan ? Tel est le débat.

• Pierre-Michel MENGER. **Les laboratoires de la création musicale.** La Documentation française (29-31, quai Voltaire, 75340 Paris cedex 07). 213 pages, 160 francs.

De tous les arts, la musique est probablement celui qui recourt aujourd'hui le plus systématiquement au savoir scientifique et aux technologies avancées - électro-acoustique et informatique. Les acteurs, les organisations et la politique de notre recherche musicale en ont été profondément transformés.

Pierre-Michel Menger, chargé de recherche au Centre de sociologie des arts du CNRS et auteur d'un - très controversé en son temps - *Paradoxe du musicien,* envisage ici tour à tour le recrutement et la formation des personnels de la recherche musicale, l'organisation des centres de recherche (nous apprenons ainsi que nombre de professeurs d'Education musicale participent à leurs travaux) et l'optimisation des ressources humaines ; l'auteur s'interroge, en particulier, sur la pérennité et les structures du GRM et de l'IRCAM. Les tutelles, financements et implantations de ces "laboratoires de la création musicale" sont également examinés.

On peut toutefois se demander si la surenchère technologique et l'esprit de compétition actuels ne ressortissent pas, une nouvelle fois, à la funeste illusion du *progrès en art*. Une liste des abréviations, sigles et acronymes est fort courtoisement mise à la disposition du lecteur peu familier des lieux que hantent nos chères "têtes d'œuf".

• Philippe A. AUTEXIER **Don Giovanni,** Horizons mozartiens. Philippe Olivier, éditeur (3, rue Geoffroy-l'Angevin, 75004 Paris). Novembre 1990. 220 pages.

"J'aime Don Juan, et Mozart aime Don Juan. Les amis de mes amis sont mes amis". Le ton est donné... Ton de l'amour-passion d'un musicologue pour un personnage, pour un ouvrage et pour un compositeur. Lecture jalouse d'un chef-d'œuvre - privilège de la passion...

Certes Mozart aime Don Giovanni et se projette en cet être fabuleusement libre et... innocent, car sans mémoire. Mais Mozart ne se sent-il pas également proche - quoi qu'en pense Philippe Autexier - de Don Ottavio ? Qui rendra jamais justice à ce personnage porteur de valeurs humanistes et fraternelles auxquelles Mozart (nous le savons aujourd'hui) était tellement attaché, à un personnage auquel le compositeur aura confié quelques-uns des accents les plus sublimes de la partition ?

A cette réserve toute personnelle près, le nouvel ouvrage de l'auteur des *Œuvres témoins de Mozart* (Leduc, 1982), du*Mozart & Liszt sub Rosa* (Centre Mozart, 1984) et de *Mozart* (Champion, 1987) emporte totalement l'adhésion. Cette étude musicologique du *Don Giovanni* est probablement la plus fine et la plus brillante jamais publiée ; l'étude comparative des tonalités en regard de la psychologie des protagonistes est remarquable, la genèse du livret attentivement décrite et mise en perspective dans le débat philosophique du temps.

En annexe, sont données les sources musicologiques de *Don Giovanni*, une bibliographie sélective (française et étrangère) et une discographie quasiment exhaustive des "intégrales" parues en microsillon, disque compact ou cassette vidéo (44 entrées). Sont également présentés et succinctement analysés "Quatre *Drammi per musica* pour Mozart" : *Il re pastore, Idomeneo re di Creta, Cosi fan tutte* et *La finta giardiniera.*

Une aubaine pour tous les mozartiens, et plus particulièrement pour les candidats au CAPES et à l'agrégation qui - opportun Bicentenaire... - planchent cette année sur un incomparable chef-d'œuvre.

Francis COUSTÉ

nOtre discOthèque

• **Joseph HAYDN, *Quatuors à cordes* op. 1, 2, 42, 103 ; Quatuor Tatrai. Hungaroton coffret de 3 CD, HCD 31089-91, DDD, 67'21, 69'25 et 61'28.**

Selon la belle formule de la musicologue britannique, "Haydn et le quatuor à cordes ont grandi ensemble". Ce coffret permet de vérifier la justesse de ce jugement puisqu'il nous propose les premiers essais (op. 1 et 2, 1757-1760), une œuvre médiane (op. 42, 1785) et l'ultime œuvre composée mais inachevée, l'op. 103 (1803). On sait que sur les 83 quatuors des éditeurs, seuls 68 sont authentiques (sans compter les 7 paroles...). Le Quatuor Tatrai achève presque la série, seul manque l'op. 9. Pas de surprise, on connaît bien ces interprètes et leur sonorité particulière, mais ce nouvel enregistrement DDD est le bienvenu.

• **W.A. MOZART, *Intégrale de l'œuvre pour piano à quatre mains ;* Christian Ivaldi et Noël Lee. Arion coffret de 2 CD, ARN 268136, ADD, 130'50.**

On retrouve avec grand plaisir cette intégrale enregistrée en 1979 par deux pianistes-complices. Mozart n'a certes pas inventé la forme musicale du piano à quatre mains, comme le prétendit son père Léopold, mais il lui a donné ses lettres de noblesse. On en jugera par les dix œuvres réunies ici et qui couvrent la courte vie de créateur de Mozart, depuis la *Sonate* K 19d jusqu'aux *Fantaisies* K 594 et 608, en passant par les grandes *Sonates* K 497 et 521. Ivaldi et Lee, qui me semblent dominer la discographie de ces œuvres, devraient enregistrer les œuvres pour deux pianos.

• **W.A. MOZART, *Trois concertos pour piano* en si bémol majeur K 238, 456, 595 ; Zoltan Kocsis, Orchestre de Chambre Frnz Liszt, dir. Janos Rolla. Hungaroton HCD 31172,. DDD, 73'41.**

La durée du CD permet des regroupements parfois curieux, souvent instructifs comme ici où trois œuvres de même tonalité mais d'époques différentes nous invitent à suivre le cheminement créateur de Mozart dans un domaine où il excelle. Zoltan Kocsis est un remarquable pianiste, toujours soucieux, peut-être trop, de la prise de son du piano. Janos Rolla en est maintenant à son quatrième disque des concertos de Mozart et dirige comme il convient l'Orchestre de Chambre Franz Liszt de Budapest. On doit s'acheminer vers une intégrale, une version qui sera en bonne place pour l'année Mozart.

• **W.A. MOZART, *Gran Partita* K 361 ; Solistes du Chamber Orchestra of Europe. Teldec 2292-46471-2, DDD, 49'18.**

L'année 1781 est décisive pour Mozart. Installé à Munich depuis novembre 1780, il achève *Idomeneo* dont la création a lieu le 29 janvier. C'est l'année de *Misera dove son !*, du Rondo K 373 ou des *Sonates* K 296 et 376-380. C'est enfin la rupture avec Colloredo qui vaudra à Mozart un célèbre coup de pied au derrière gracieusement administré par le comte Arco (8 juin). Désormais libre, Mozart vit de son art et commence la composition de *L'Enlèvement au sérail...*

Au printemps de cette année terrible, Mozart composa la *Sérénade* en si bémol majeur K 361 (370a) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors de basset, 4 cors, 2 bassons et contrebasse (contrebasson). Cette "Gran Partita" – titre qui n'est sûrement pas de Mozart – ne requiert que des instruments à vent et marque une étape importante pour Mozart qui expérimente de nouveaux registres et de nouveaux timbres.

Les solistes du Chamber Orchestra of Europe nous donnent de cette grande page une lecture très convaincante, à l'égal de Marriner (CD, Philips), Edo de Waart (disque noir, Philips) ou Brymer (disque noir, Decca). Avec ce disque, l'éditeur annonce l'intégrale des divertissements pour instruments à vent. Attendons donc la suite avec confiance.

• **Georges BIZET, *Carmen ;***

– R. Resnick, M. del Monaco, J. Sutherland, T. Krause, etc., Chœur du Grand Théâtre de Genève, Orchestre de la Suisse romande, dir. Thomas Schippers. Decca coffret de 2 CD, 411 630-2, ADD, 141'47.

– R. Crespin, J. Pilou, G. Py, J. Van Dam, etc., Chœur de l'Opéra du Rhin, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dir. Alain Lombard. Erato coffret de 2 CD, 2292-45573-2, ADD, 155'.

Carmen est sans conteste le n° 1 au hit-parade des opéras, et c'est précisément parce que c'est l'opéra le plus connu et le plus joué universellement que, paradoxalement, je n'en connais pas de version idéale. En effet, à côté de versions qui feraient hurler de rire les hypocondriaques les plus recuits, le mélomane peut choisir ici ou là des versions qui se signalent par de belles réussites partielles. Ainsi, en CD, avait-on déjà, par exemple, les versions de Karajan (DG), Solti (Decca) ou Maazel (Erato). Les deux versions proposées ici retrouvent une nouvelle jeunesse mais n'échappent pas à la règle précédemment énoncée... et ajoutent à l'encombrement domestique de la discothèque.

Dans la version Schippers, enregistrée en 1963, Don José est hélas interprété par Mario del Monaco qui nous offre un récital de tics, d'outrance et de mauvais goût. Et c'est dommage car le reste est vraiment remarquable. Regina Resnick a une voix chaude et puissante, mais le français n'est pas sa langue maternelle. Joan Sutherland est une Micaëla poignante et Tom Krause un Escamillo superbe. Les autres chanteurs et l'orchestre sont dirigés de mains de maître par Thomas Schippers dont les tempi sont proches de la perfection, comme dans l'ouverture, la meilleure que je connaisse. La prise de son est très soignée et, en ces débuts de la stéréophonie, on jouait avec les deux voies et les bruitages d'ambiance. La belle présentation du coffret d'origine a disparu.

Enregistrée en 1974 mais parue en 1975 pour le centenaire de la création de l'œuvre, la version de Lombard possède également de nombreux atouts. Régine Crespin, au sommet de son art, est une Carmen voluptueuse à souhait ; son français et sa diction sont irréprochables. José Van Dam en Escamillo lui donne une belle réplique. Jeannette Pilou (Micaëla) et Gilbert Py (Don José) ne manquent pas de qualités. Les tempi sont parfois trop étirés mais Lombard se sort plus qu'honorablement de cette redoutable épreuve. On retrouve la présentation d'Antoine Goléa.

Finalement, on ne peut toujours pas choisir, et ces deux versions doivent s'ajouter à celles mentionnées *supra*.

• **Hector BERLIOZ, *Mélodies ;* D. Montague, C. Robbin, B. Fournier, etc., Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. John Eliot Gardiner. Erato Musifrance 2292-45517-2, DDD, 64'50.**

Malgré leur orchestration superbe, les mélodies de Berlioz sont relativement peu enregistrées. En dehors des *Nuits d'été*, bien connues du grand public (ici, version avec plusieurs chanteurs), on nous propose *Le Jeune pâtre breton* (bel effet de

cor dans le lointain), *La Captive* (véritable poème symphonique), *Le Chasseur danois* (orchestration somptueuse), *Zaïde, La Belle voyageuse, Aubade* (œuvre curieuse pour ténor ou soprano, 2 cornets à pistons et 4 cors) et *La Mort d'Ophélie* (version hybride d'après la partie vocale de 1842 et l'orchestre de 1848). Gardiner retrouve des œuvres qu'il avait enregistrées en 1968 (Decca) et y est parfaitement à son aise. Les solistes, sans faire oublier des versions plus prestigieuses, ont fait de gros efforts d'articulation. Un disque dont on aimerait une suite : il y a encore pour Berlioz des inédits ou des œuvres trop rarement enregistrées.

• Hector BERLIOZ, *Harold en Italie;* Yehudi Menuhin, alto, Philharmonia Orchestra, dir. Colin Davis. EMI 7 63530 2, ADD, 53'11.

Paganini demanda à Berlioz dont il appréciait les compositions de lui écrire un concerto pour alto, mais le bouillant Hector composa une symphonie avec alto principal. Paganini fut déçu, trouvant que la partie d'alto était trop réduite, et ne joua pas l'œuvre. Il est amusant de retrouver ici l'interprétation de Menuhin, enregistrée en 1963, les violonistes aimant se faire des émotions en jouant de l'alto. Ce disque est complété par *Rêverie et caprice* pour violon et orchestre, arrangement par Berlioz d'un air de *Benvenuto Cellini*; Menuhin a retrouvé son violon; le même orchestre était dirigé en 1965 par John Pritchard.

• Hector BERLIOZ, *Te Deum*; K. Lewis, ténor, M. Eisenberg, orgue, Ensemble vocal de Francfort, etc., Orchestre radio-symphonique de Francfort, dir. Eliahu Inbal. Denon CO 76142, DDD, 47'31.

Le "frère" du *Requiem* comme l'écrivit Berlioz à Liszt fut composé en 1849 mais ne fut créé qu'en 1855, lors de l'Exposition universelle. Comme son cadet, c'est une œuvre grandiose, pour ténor, triple chœur, orchestre et orgue. Cette énorme masse concertante (la création fit appel à 950 exécutants) pose de délicats problèmes au chef d'orchestre comme aux preneurs de son. La version qui nous est proposée, sans faire oublier celle de Colin Davis (Philips) ni celle d'Abbado (DG), est intéressante, en particulier parce qu'elle offre – pour la première fois à ma connaissance – l'œuvre conçue dans le cadre d'une cérémonie : aux six morceaux s'ajoutent un *prélude* au *Dignare* et une *Marche pour la présentation des drapeaux* à la fin de l'ouvrage.

• Johann STRAUSS fils, *Intégrale,* vol. 13 à 15; CSSR State Philharmonic Orchestra, dir. A. Walter; CSR Symphony Orchestra, dir. Johannes Wildner. Marco Polo 8.223213 à 15, DDD, 57'54, 67'17 et 72'14.

L'édition intégrale de l'œuvre symphonique de Johann Strauss fils entreprise par Marco Polo commence à bien s'étoffer. Avec ces trois disques, 35 œuvres viennent s'ajouter à l'ensemble. On en a maintenant l'habitude, l'ordre des morceaux est anarchique mais cela permet de mieux saisir les progrès de Strauss, particulièrement dans l'orchestration, art duquel il devint maître (cf. la valse *Phänomene* op. 133). Au hasard des titres, on remarque combien Strauss célébra les événements viennois (*Patrioten-Marsch* op. 8, *Demolirer-Polka* op. 269, *Kaiser-Jubiläum* op. 434 ou *La Viennoise* op. 144) ou les minorités de l'Empire (*Alexander-Quadrille* op. 33 dédié d'abord au prince Alexandre Karageorgévitch de Serbie puis, dans une seconde édition, au prince Alexandre Bibescu de Roumanie). Lors de la révolution de 1848, tandis que le père écrivait la *Marche de Radetzky* en l'honneur du Feld-maréchal qui écrasa les insurgés milanais, le fils, démocrate aussi tiède que son père était vaguement royaliste, écrivait des œuvres "révolutionnaires" comme la *Geisselhiebe-Polka* op. 60 où l'on reconnaît des bribes de *La Marseillaise*. On appréciera aussi le *Quadrille* op. 254 sur des opéras italiens de Donizetti, Bellini et Verdi. Un programme très éclectique où les amateurs découvriront d'autres perles.

On s'habitue maintenant aux orchestres et aux chefs de l'Europe centrale qui, sans atteindre l'excellence d'un Boskovsky, savent nous transmettre cette superbe musique avec l'enthousiasme nécessaire. Les commentaires circonstanciés sont toujours en anglais et en allemand ; ils se complètent d'ailleurs.

• Georges ENESCO, *Œdipe;* J. Van Dam, B. Hendricks, G. Bacquier, N. Gedda, B. Fassbaender, etc., Orfeon Donostiarra, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dir. Laurence Foster. EMI coffet de 2 CD CDS 7 54011 2, DDD, 156'37.

Comment a-t-on pu ignorer aussi longtemps ce chef-d'œuvre ? Le fameux "Kobé" et beaucoup d'autres ouvrages spécialisés n'en font aucune mention, pas plus d'ailleurs que du superbe *Salamine* de Maurice Emmanuel ou des opéras de Magnard. Il faut donc remercier l'éditeur qui a su réparer une grande injustice et a entamé un alléchant programme de premières mondiales.

Avec Œdipe, créé en 1936 à l'Opéra de Paris, Enesco atteint les sommets de l'art lyrique de la première moitié du XXe siècle, à égalité par exemple avec *Pelléas et Mélisande.* Le livret original en français est dû au poète juif Edmond Fleg dont la forme et l'emphase ont un peu vieilli, mais la musique les transcende. Car dans cette œuvre qui a demandé de longues années à son auteur de 1910 à 1931, Enesco a réalisé une étonnante synthèse entre l'Orient et l'Occident, entre la Grèce antique et le judéo-christianisme, son héros portant tout le poids de l'humanité : "l'homme est plus fort que le destin". Enesco a atteint le but qu'il s'était fixé : "Mon Œdipe, je n'ai pas voulu en faire un dieu, mais un être de chair, comme vous et moi".

Comme beaucoup, je ne connaissais cette admirable partition que dans la version enregistrée en roumain en 1966. Voici donc, enfin, le premier enregistrement intégral en français, et c'est une très belle réussite. José Van Dam est un Œdipe étonnant de tendresse et d'humanité mais aussi de force. A ses côtés, il faudrait citer tous les interprètes, chœur et orchestre compris. Le maître d'œuvre a été à la hauteur de ce pari un peu risqué : Lawrence Foster a su tirer de l'imposant effectif réclamé par le compositeur l'accompagnement suave comme le déchaînement de la violence. Après un début un peu lourd et pâteux, il progresse sans cesse et termine très haut. Le commentaire d'Harry Halbreich est, comme toujours, exemplaire ; que n'entendons-nous plus souvent sur les ondes françaises ce savant musicologue !

• Arnold SCHOENBERG, *Symphonie de chambre n° 1;* Alban BERG, *Concerto de chambre;* T. Zehetmair, violon, O. Maisenberg, piano; Chamber Orchestra of Europe, dir. Heinz Holliger. Teldec 2292-46019-2, DDD, 62'41.

Ces deux œuvres que tout relie (amitié, anniversaires, petite formation orchestrale, etc.) nous sont proposées sous la direction du hautboïste helvétique Heinz Holliger. Né en 1939, ce musicien complet n'est pas seulement un remarquable instrumentiste ; il connaît et comprend la musique, il compose et suscite chez ses confrères des œuvres pour hautbois ou pour hautbois et harpe (avec sa femme Ursula). Chef d'orchestre, il succède à Paul Sacher à Bâle et à Zurich. C'est assez dire combien cette version est intéressante, et comme la prise de son est superbe, cela ajoute au plaisir.

• Serge PROKOFIEV, *Roméo et Juliette* suite n° 2, *Rêves, Poushkiniana; Symphonie concertante, Roméo et Juliette* suite n° 3; Raphaël Wallfish, violoncelle, Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. Chandos 8472, DDD, 63'36 ; 8508, DDD, 55'45.

Certains critiques ont un peut trop rapidement qualifié Neeme Järvi, chef d'origine estonienne, de boulimique. On peut certes se poser la question devant les dizaines de CD enregistrés chez Chandos. J'ai plutôt envie de le remercier car il s'est courageusement attelé à une tâche ingrate : enregistrer tout ce

qu'un compositeur a écrit pour orchestre. Alors, merci pour ces œuvres jamais ou trop rarement enregistrées de Richard Strauss, Chostakovitch ou Prokofiev. Les deux disques qui nous sont proposés ici (1986 et 1987) offrent les deux dernières suites du grand ballet *Romé et Juliette*, une œuvre de jeunesse, *Rêves*, deux valses écrites en 1946 pour le cent-cinquantième anniversaire de la naissance de Pouchkine, une courte pièce de 1936 tirée d'un spectacle qui n'a pas été réalisé (*Boris Godounov*) et la superbe *Symphonie concertante* pour violoncelle, révision pour Rostropovitch du *Concerto* op. 58.

On en est maintenant à onze CD d'œuvres de Prokofiev, série débutée en 1985, et si je ne suis pas toujours convaincu par les premiers enregistrements de cette année initiale, il faut reconnaître que le chef comme l'orchestre ont bien progressé et comblent de joie les mélomanes. A suivre.

• **Bela BARTOK, *Concerto pour orchestre, Suite de dances;* Orchestre du Festival de Budapest, dir. Ivan Fischer. Hungaroton HCD 31167, DDD, 53'47.**

L'édition Bartok de la firme Hungaroton, qui continue la réédition des disques noirs, s'enrichit d'un nouvel enregistrement DDD consacré au célèbre *Concerto pour orchestre* composé en 1943 à la demande de Koussevitsky, lors du pénible exil new-yorkais durant lequel Bartok décéda en 1945. S'y ajoute la *Suite de dances* composée en 1923 pour célébrer le cinquantième anniversaire de la réunion de Buda et Pest. Ces deux œuvres sont ici fort bien interprétées dans une version lyrique et virile, appelée certainement à devenir une référence.

• **Jacques IBERT, *Symphonie concertante pour hautbois, Capriccio, Le Jardinier de Samos, Paris 1932;* David Walter, hautbois, Ensemble instrumental et direction Jean-Walter Audoli. Arion ARN 68117, DDD, 62'14.**

Puisse l'année du centenaire sortir définitivement Jacques Ibert (1980-1962) du léger oubli où il végète depuis sa disparition. Voilà un disque qui je l'espère fera beaucoup dans ce sens, mais il y a encore de très nombreux inédits. Réjouissons-nous donc de la première discographie de la musique de scène, la première d'une longue série, *Le Jardinier de Samos*, comédie de Charles Vildrac qui devait être jouée en 1924 – elle le sera en 1932 – mais la musique était écrite. Ibert en tira une suite qui fut créée en 1925 sous la direction de Darius Milhaud. Belle musique, onirique et agreste. De la suite symphonique *Paris 1932*, écrite d'après la musique de scène de *Donogoo-Tonka* de Jules Romains (1930), on retiendra une belle illustration du Paris de l'époque. Quant au *Capriccio* pour dix instruments (1937-38) c'est une œuvre de style concertant où chaque instrument a son mot à dire.

Reste la sublime *Symphonie concertante* pour hautbois et orchestre à cordes (1948-49), un des chefs-d'œuvre d'Ibert qui en disait : "Avec mon *Quatuor à cordes*, la *Symphonie concertante* est l'œuvre que j'ai le plus longuement méditée". L'écriture contrapuntique complexe remplit d'admiration.

Pour tout cela, il fallait des interprètes à la hauteur, et c'est le cas avec ces jeunes musiciens français qui sont déjà couverts d'honneurs. Une réalisation à se précipiter chez son disquaire et à espérer d'autres enregistrements d'Ibert.

• **ERATO : collection "Résidence".**

Revenant à d'anciennes amours qui avaient, entre autres qualités, rendu de grands services aux historiens et aux enseignants, comme la collection "Châteaux", Erato, avec la collection "Résidence", relie un compositeur à une ville. On reprend des disques noirs et ils reviennent en CD pour notre plus grand plaisir, d'autant plus que le prix est très abordable.

Quinze titres sont déjà disponibles : Albinoni à Venise, Bach à Leipzig, Bach à Berlin, Mozart à Salzbourg mais aussi à Vienne et à Paris... On est heureux de retrouver Jean-François Paillard comme pour Haendel à Londres (*Feux d'artifices*...) ou Rameau à Versailles (*6 Concerts en sextuor*...), ou Theodor Fuschlbauer, Karl Ristenpart, Alain Marion, Maurice André, etc. Une excellente idée à poursuivre.

Philippe ZWANG

(suite de la page 20)

■ **C.N.S.M. de Paris**

A retenir, la nouvelle adresse du Conservatoire national supérieur de musique de Paris : 209 avenue Jean Jaurès, 75020 Paris. Tél. (16-1) 40 40 45 45

■ **C.E.N.A.M.**

Le C.E.N.A.M. édite un ouvrage consacré à la **Musique Contemporaine de France**. Ils et elles jouent, chantent, dirigent, écrivent, éditent, cherchent, disposent d'équipements, parlent... Ils et elles font aujourd'hui la musique contemporaine de France.

69 ensemble vocaux et instrumentaux, 45 chefs de chœur et d'orchestre, 245 solistes, 240 compositeurs avec leurs éditeurs, 23 studios et centres de recherche, 16 conférenciers sont rassemblés dans Musique Contemporaine de France.

Cet ouvrage bilingue (français-anglais) a pour objectif la diffusion, notamment à l'étranger, des acteurs de la musique française d'aujourd'hui.

68 pages, 150 F. C.E.N.A.M., 51 rue Vivienne, 75002 Paris.

■ **Ensemble Audite Nova**

Sous la direction de Jean Sourisse, l'ensemble vocal Audite Nova donnera un concert le 13 décembre à 20 h 30 en l'église Saint-Médard, 141 rue Mouffetard, 75005 Paris. Au programme *Musiques de Noël à Pâques*. Ce concert doit servir au financement de "Solidarité Jeunes", opération organisée par la Fédération des équipes de Saint-Vincent qui désire ouvrir plusieurs centres d'accueil et de réinsertion au profit des 18-25 ans en difficulté.

Tous renseignements complémentaires : 67, rue de Sèvres, 75006 Paris. Tél. (16-1) 45 44 17 56.

■ **Au B.O, n° 38 du 18 octobre 1990**

Création du certificat d'aptitude professionnelle. Facteur de guitare.

■ **Au B.O. n° 41 du 8 novembre 1990**

Le programme des épreuves du concours de recrutement d'élèves-instituteurs est reconduit pour la session de 1991.

■ **L'Ecole qui Swingue** de Philou Blot

(Méthode destinée aux classes élémentaires et aux classes de 6ème des collèges). Distribution Paul Beuscher.

Outre une ouverture intéressante sur un répertoire musical convenant bien aux motivations des enfants, j'ai apprécié la progression rythmique et harmonique, ainsi que la démarche pédagogique mise en œuvre ; le travail corporel induit la pratique de plus en plus complexe de la polyrythmie et prépare les enfants à une réelle maîtrise du temps. Les activités musicales se déroulant en groupes judicieusement constitués de manière à ce que les enfants plus avancés soutiennent les moins habiles, favorisent l'accès à la musique par le plaisir de la découverte, du jeu d'ensemble et la motivation au progrès de chacun pour une meilleure réalisation du groupe.

Lucie ALLARDET

En vente le 15 novembre 1990

Le numéro "SPÉCIAL BAC" comporte :

- ☐ LE RÈGLEMENT DE L'ÉPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAURÉAT
- ☐ LES EXERCICES D'ÉCOUTE
- ☐ LES ANALYSES DES ŒUVRES IMPOSÉES À LA SESSION 1991

PRIX : 63 FRANCS
+ 12 francs de port

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement à l'ordre de L'ÉDUCATION MUSICALE CCP 990 469 C PARIS



ABONNEZ-VOUS A



l'Education Musicale

Revue Mensuelle
publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie, Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : ECN
23, rue Bénard, 75014 PARIS
45.42.34.07



La Voix de son Maître

LE DISQUE DU BACCALAURÉAT 1991



POULENC : Concert champêtre
Aimée Van de Wiele, clavecin
Orchestre de la société des concerts du conservatoire
Georges Prêtre

SCHUMANN : Dichterliebe (extraits)
Jan Partridge, ténor
Jennifer Partridge, piano

MOZART : Quintette pour cordes K.516
Quatuor Heutling
Heinz-Otto Graf (2e alto)

LP : 7 63792 1 • MC : 7 63792 4 • CD : 7 63792 2





EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate nº 4 — nº 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — nº 351
2e Concerto Brandebourgeois — nº 355

L.V. BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — nº 295
1er mouvement de la sonate 14 — nº 365

B. BARTOK
Quatuor nº 4 — nº 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite nº 1) — nº 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — nº 326
Les Troyens — nos 366/367

BRAHMS
4e symphonie — nº 362

A. CAPLET
Conte fantastique — nº 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — nº 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — nº 345
Miserere — nº 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise nº 5 "L'Héroïque" — nº 295
1re ballade en sol mineur — nº 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — nº 365
Grande sonate en trio — nº 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — nº 308
Quatuor à cordes op. 10 — nº 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — nº 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir nº 322

GERSHWIN
Rhapsody in blue — nº 368

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — nº 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — nº 303
Water music — nº 323

HAYDN
Symphonie nº 102 — nº 304
Quatuor l'Empereur — nº 342
Symphonie "La Surprise" — nº 364

IBERT
Quatuor à cordes — nº 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — nº 305

C. LEFEBVRE
Vallée — nº 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — nº 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie nº 4 en La M. — nº 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — nº 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — nº 342
Symphonie en sol mineur K.550 — nº 364
Quintette pour clarinette — Nos 369/370

J.C. PETIT
Jean de Florette — nº 366

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — nº 302
Cendrillon — nº 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — nº 308

PUCCINI
Messa di Gloria — nº 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir nº 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — nº 301
Contes de ma mère l'Oye — nº 324
Daphnis et Chloé — nº 343

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — nº 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — nº 332
La Danse macabre — nº 338

E. SATIE
Parade — Voir nº 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — nº 306
La Mort et la jeune fille — nº 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — nº 317
Manfred — nº 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — nº 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — nº 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — nº 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — nº 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — nº 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio nº 2 en mi b. (2e et 4e suite) — nº 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — nº 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate nº 106 : Actus Tragicus — nº 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — nº 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — nº 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, nº 3 — nº 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — nº 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — nº 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA - Nuits dans les jardins d'Espagne

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

Nº spécial "Révolution Française" :

nº 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1991 : Prix 63 F

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

BAC 1991 : 63 F + 12 F de port - Disque du Bac : 72 F + 16 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 13 F d'expédition.